دراما
DRAMA

مجلة شهرية تعنى بقضايا المسرح النظرية والابداعية

- مسرحية: ألف ليلة وليلة
- مقاربة لعرض الشارات السبع
- الاطروحات العصبية في المشاريع المسرحية

- مدينة بلا مسرح
- الاضاءة المسرحية
- المكات بين المسرح والسينما

العدد الاول ابريل 1992 / 15.00 دج

دراما

مجلة تعنى بقضايا المسرح الإبداعية والنظرية

المحتويات

العدد الأول ـ ابريل 1992

الاشتراكات

اشتراك سنوي (11 عددا)
ـ للافراد : 165،00 درهم
ـ المؤسسات : 225،00 درهم
اشتراك الدعم للمؤسسات والافراد ـ مفتوح ـ

دراما ـ ملف الصحافة ـ شهرية ـ 92/4
الايداع الاداري : 92/00208
الحساب البريدي : 92ـ 2305
صندوق البريد : 30049

الدقة الأولى

إطلالة أمل

هانحن نطل على الممارس والمهتم المسرحيين. ونمد يدا إليه لنفتح، معا، في وجه الحركة المسرحية، منبرا إعلاميا يحمل على عاتقه خدمتها، وإثارة قضاياها النظرية والتاريخية والإبداعية، ونشر نصوصها الدرامية، وعرض مشاغل رجالها وتجاربهم دون احتكام إلا إلى الجيد والجاد، الذي يحتضنها بصدق يورثها للتاريخ وثائق، تعين من رماه الفن بهوسه، ليقف على ما بذلته أجيال من الممارسين، هواة ومحترفين في سبيل أن يستقيم علامة من علامات النشاط الخلاق المبدع المحاور للواقع بجدلاته وتجاذباته، السابر أغوار المجتمع، الساعي إلى بلورة ذاته وإمكاناته.

هانحن نطل تحدونا الرغبة في أن تصير "دراما" أرض لقاء بيننا وبين جمهور المسرح وقرائه، عسى أن تتكسر بعض جدارات الصمت القاتلة.. وتسقط أشكال التجاهل الإعلامي الذي تعاني منه حركة المسرح ببلادنا، لأن حركة مسرحنا المغربي أحوج ما تكون إلى منبر موقوف عليها، تتنفس من خلاله، تتخلص وتتكامل.

نطل ونحن نعي أن ما اخترناه سيكون صعبا، فالساحة المسرحية تبدو أكثر الهوامش ضيقا ضمن جسد الثقافة المغربية، وتبدو جغرافيتها متوالية من النتوءات، ودروبها مغارات تثير الرهبة والتوجس، ساحة يبدو فضاؤها ساكنا، وشموسها لا تشرق إلا لتغرب، ونجومها لا تكاد تظهر إلا لتغرق، ثانية، في عباب الصمت.

هانحن نطل وإذا كان البعض قد صدنا بأدب.. ولئن كان البعض قد وعد فأخلف.. وإذا كان البعض بعد أن رحب فالهب قد اشترط علينا ما لا قدرة لنا عليه، مع ذلك، فإن لنا من الأمل ما يجعل ثقتنا في المبدعين والنقاد، مطردة، إذ لا نخالهم، بحكم انتمائهم إلى هذا الرجع السعيد يبخلون بكل ما يجعل من "دراما" لسان حال الحركة المسرحية الوطنية".

وحتى يحين الوقت الذي يتأكد فيه الجميع، بأننا في هيئة التحرير نطمح أن يصير الكاتب والمبدع والناقد مالكي المجلة الفعليين، نختتم دقتنا الأولى، بدعوة الجميع إلى مقاسمتنا بعض ما استطعنا تهييئه من مواد، آملين أن نتمكن بفضل المساهمات الأدبية والتوجيهات الصادقة من تطوير "دراما" شكلا ومضمونا.

دراما

مدينة .. بلا مسرح

الاستاذ محمد الكغاط

برولوج ـ كان حتى كان..

حتى كان اسخيلوس رائد كتاب التراجيديا في بلاد اليونان.

كان ذلك في قديم الزمان.

ـ اذا صح أن نعتبر خمسة وعشرين قرنا حقبة يقال عنها كان حتى كان ـ

كتب مسرحيات ومسرحيات ..

لكنه، كسلطان خرافي، لم تصلنا منه سوى سبع بنات !

أخرجها للمسرح، ونال بها إعجاب المشاهدين.

مثل أدوارها الى جانب الجوقة والمشخصين :

نال الجوائز والتصفيق.

خلد ذكره في العالمين.

هو إسخيلوس الأول جد الدراما والدراميين.

قدم للناس فنا يدعو الى التطهير ويشفي النفوس العليلة.

حاشاه :

ما فكر في خلق وسيلة ارتزاق، ولا ابدع مخدرا لإفساد الأذواق.

كان شاعرا كبيرا ينتمي الى فن جليل .

قدم صورة ابداع توارثه الناس جيلا بعد جيل.

***

دارت الأعوام والأجيال

تعاقبت القرون..

والناس يحتفلون :

ـ يمارسون تقاليد أبي الفنون :

بعضهم أضاف زهورا الى الحديقة الاغريقية.

وبعض جنى الورد ولم يسق الجذور.

وبعض حرم الفن الهواء والنور

وضع مقدروه اكاليل النصر فوق جباه عشاقه..

وازدرى كارهوه ممثليه ومخرجيه !

لكن أبا الفنون ظل يسير.

كما القافلة رغم العواء والنباح تسير..

يبعث مع كل ربيع ويسير..

يسير حتى :

"قطع سكة وقطع مكة وقطع بحور الشاوية.." 1

وذات يوم "قبل نضج التين والعنب" 2

وقبل ان يصيح ديك الفجر بانطلاق الجوقة والممثلين :

وصل ابن ديونيزوس الى مشارق مدينة..

توقف عند بابها..

تأمل لحظة.. إذا هي مدينة نحاسية :

كان سر منحوس مسخها ..

أخذ يتفرج عليها ..

أعجبته قوته الخارقة.. ضحك ضحكة عالية :

تزلزلت الأرض من تحت قدميه :

هوى الى جوف الأرض الحامية.

***

لكن جماعة من الممثلين الجوالين كانوا خارج المدينة.

لم "يتنحسوا" 3 عندما أصابتها عصا الساحر..

عادوا ..

نظر بعضهم الى بعض يتساءلون :

كيف تنقذ المدينة لتستقبل ابن ديونيزوس؟! 4

كانوا يريدون استقبالا دافئا يليق بمن أوحى فنه الى اسخيلوس.

قال قائل منهم :

(أحد الممثلين يضع قناعا على وجهه، ويقوم بدور الممثل. باقي الممثلين يقومون بدور الجوقة).

الممثل ـ أيها السادة :

من دعا علينا مات !

ومن سحر مدينتنا في جوف الأرض !

فكيف نبعث الربيع من جديد ؟

الجوقة ـ (بصوت جماعي)

أنت ممثلنا ..

أنت منقذنا ..

ادع ديونيزوس أن يحرك الدم في عروق مدينتنا.

الممثل ـ لست إلا ممثلا مسرحيا :

أمثل لكم ..

الجوقة ـ تمثل لنا وتمثلنا ..

الممثل ـ كيفما تكونوا اكن.

الجوقة ـ جئناك نحمل أغصان الغار .. 5

نريدك أن ترفع عنا الوباء.

وباء التحجير والتبليد و "التنحيس"

جئناك كما جاء شعب طيبة يستغيث بأوديب بن لايوس.

كن "أوديب"

ابحث عن الرجس الذي صلب شرايين مدينتنا



الممثل ـ من لنا بكبير كهان يعرف لغة ابولون ؟
من لنا بتريسياس أعمى 6 .. عراف رغم عماه
عله يخبرنا بسر الوباء !
ما يشعرنا أن سبب مصيبتنا وجود قاتل في حالة سراح ؟!
قاتل حر طليق يتجول في المدينة !
لكنني ـ كما جد أوديب في بحثه ـ سأجد في اقتفاء أثر الجاني.
لا ضير أن يؤدي بحثي الى شقائي
من ذا الذي قتل المسرح وتزوج السجن ؟!
من ذا الذي، بالفعل المحرم، أنجب المدعين والمتسلطين ؟!
أرسلوا في طلب المؤلف، عله بما أوتي من وحي ديونيزوس يخبرنا بالاثم الذي حجر قلب مدينتنا.
الجوقة ـ أيها المؤلف..
يا من وهبت القدرة على خلق الشخصيات الخالدة.
وصورتها في أسمى المواقف الانسانية
وانطقتها بجليل الكلام وأعذب الحوار
وجعلتها تقف أمامنا معاندة مقاومة..
إن عاشت عاشت شامخة، وإن ماتت ماتت واقفة
أرشدنا الى طريق يخلص دمنا من التجمد..
علمنا كيف نحرر عقولنا من التبلد.
(أحد الممثلين يضع قناعا على وجهه، ويقوم بدور المؤلف. الممثل ينزع القناع عن وجهه وينضم الى الجوقة)
المؤلف ـ لا أعلم أكثر مما تعلمون..
غير أني، ربما، أصرف وقتي في غير الذي تصرفون.
قرأت في صباي عن شعراء عظام شرفوا عصورهم.
أخذوا من العلم وأعطوا..
تمتعوا بالمنزلة الرفيعة في أوطانهم.
ابتكروا التراجيديا تطهيرا للنفوس
وأنشأوا الكوميديا يقومون بها الأخلاق.
كانت مدينتهم هامدة كمدينتنا.
بعثوا فيها الحياة..
بعثوا فجرا جديدا..
غنوا مع نغمات الناي وترديد الأصوات :
كان ربيعهم ربيعين :
فصلا تجود به الطبيعة..
وفصولا يقدمها الفكر الخلاق.
لكن مدنا بعدهم، أصابها ما أصاب مدينتنا.
تسلط عليها من بلّد روح فنانيها ومبدعيها..
تدنت حرفة الكتابة فيها.
"تنحست" أسماعها وأصواتها :
لكنهم لم يقعدوا ..
فتشوا عن صاحب الرجس بينهم..
بحثوا بجد أوديب..
اكتشفوا حقيقتهم : انتقلوا من شقاء التحجر الى سعادة التحرك
عاد الفجر .. وعاد الربيع :
خرج ديونيزوس من تمثاله، واعتلى خشبة المسرح دون قناع.
هذا ما أشار اليه المتحدثون قبل أن يصيب التسلط مدينتنا.
قبل أن يندس ساحر جهنم الذي حولها نحاسا باردا
أرسلوا في طلب المخرج عله بشبابه الغض، وبما أوتي من وحي أحفاد ديونيزوس..
عله يضيء طريقنا.. فنعرف من حجر قلب مدينتنا..
محجورين صرنا..
الاحجار توجهنا .. سلاحف الافكار تلقننا !
الجوقة ـ أيها المخرج..
يا من وهبت القدرة الخارقة..
تحرك الحرف الساكن فوق الخشبة..
وتخلق الموقف من الكلمة..
وتبعث الحياة في مواقفنا..
يا من توحد بقدرتك بين آلاف الأنفاس، وتوجه الأنظار نحو فعلك.
تخلق من القلوب قلبا كبيرا يحس نفس الاحساس.
تدفع آلاف الوجوه الى البسمة، و آلاف الأفئدة الى الشجن.
تبعث التواصل في عالم الانفصام.. وتجمع زهرات الفنون في باقة تخاطب الأذواق لا تنسى أحدا
تبحث وتدفع الى البحث..
نبحث مع "أوديب" عن نفسه كما تريدنا.
ونكره ما تكرهه الكترا الشقية..
تبكينا مع ايفجينيا البريئة..
وتجعلنا مثلها نترجى آريس.

أيها المخرج

حرك أفكارنا ..

أرشدنا الى وسيلة تخرج مدينتنا من الجمود الى الحركة.

أخرجنا بموهبتك الديونيزية من برودة النحاس الى حرارة الحياة.

أيقظ انسانيتنا النائمة..

أدفئها بأضوائك الساطعة.

(أحد الممثلين يضع قناعا على وجهه ويقوم بدور المخرج، المؤلف ينزع القناع عن وجهه، وينضم الى الجوقة).

المخرج - بعيون حزينة، أرى هذه المدينة النحاسية.

تبدو صالحة كديكور جميل و معبر.. لكن أين الممثلون ؟!

حبتها الطبيعة بكل المفاتن، لكن أعيننا لا تبصر إلا مناطق الظلام.

ساحاتها تتسع للحياة.. فكيف تضيق عن عرض ممثلي الحياة ؟!

لماذا تريدون سجن الفن الحي بين الجدران ؟!

كيف تفضلون التماثيل الجامدة على الأجساد النابضة بالروح ؟

كيف تتعلقون بالأقنعة، وتنسون وراءها الوجه المعبر ؟!

تبنون المناظر المزيفة..

عن حقيقة مدينتكم تبتعدون.

قالوا تنقصنا المساعدات ..

طلبوا الاعانات ..

تسولوا بالمسح.. صبوا عليه اللعنات :

بئس الفن يعيش على الصدقات.

نمد أيدينا للمحسنين نستعطفهم في الكواليس ..

واذا رفع الستار أمطرناهم بوابل الترهات.

لم نحسن مخاطبة الناس، ولا عرفنا ما يحبون.

بنجنا قلوبهم ..

أغشينا عيونهم ..

مهدنا الطريق أمام الساحر.

حجرنا قلوبهم قبل أن يشير بعصاه.

ماذا فعلنا لتحرير أفكارهم ؟!

من أنفسنا وضعنا الرقباء...

جردنا سيوفنا الجاهلية..

برينا أقلامنا النارية :

من شئنا قيدناه في أصحاب الجنة..

ومن شئنا أرسلناه الى سقر.

قتلنا المسرح...

أزهقنا روح الانسان.

أنا مجرد مخرج مسرحي.

ليتني أملك تلك العصا السحرية..

ليتني أستطيع تحريك المدينة

أرسلوا في طلب رئيس الجوقة. لعل خبرته بالحياة تساعدنا..

لعل معرفته بطباع الناس ترشدنا.

(أحد الممثلين يضع قناعا على وجهه. ويقوم بدور رئيس الجوقة. المخرج ينزع قناعه، وينضم الى الجوقة).

رئيس الجوقة - أنا رئيس الجوقة.

جوقتنا تمثل أعيان المدينة

- افهموا الأعيان كما تحبون -

سمعت أقوالكم، وعرفت مما تعانون

ما أكثر مشاكلكم لو كنتم تعلمون !

لكن أقوالكم تغري بالاستماع.

وبعضها يغري بالايمان بما تقولون

انتم أولى من يتكلم..

وأحق من يبحث..

وأجدر من يتساءل :

باسم جمهور "مدينة النحاس"

هذا الجمهور الذي لا يسمع ولا يرى ولا يتحرك

نريد فعلا لا كلاما ..

عودوا الجمهور أن يتحرك بسحر فنكم..

أبطلوا سحر "النحس" بسحر الفن

لم تعد فنون "الفاسوخ" تكفي

حولوا النحاسية الى انسانية..

تقولون :

المسرح ولد مع الانسان :

المسرح شقيق الانسان :

علموا الانسان أن يحب شقيقه :

ابحثوا عن انسانية الانسان

محمد الكغاط

فاس في 2 - 3 - 92

هوامش :

1 - من الاحاجي المغربية التي تقول : (حاجيتك على اللي قطع سكة وقطع مكة وقطع بحور الشاوية وادخل الدار القاعية وقال ياخيتي السعدية) ويقصد بها القمر.

2 - تضمين من بيت أبي تمام في فتح عمورية وفيه اشارة الى المرحلة التي تسبق فصل الصيف

3 - مشتقة من النحاس

4 - المقصود به المسرح

5 - إشارة الى شعب طيبة عند ما جاء يحمل أغصان الغار طالبا من أوديب إنقاذه من الوباء الذي أصاب المدينة

6 - الكاهن وتريسياس شخصيتان من مسرحية أوديب لسوفوكلس.

7 - اله الحرب عند اليونان.

الأطروحات العصية في المشاريع المسرحية ملاحظات على المنطلقات

الدكتور عادل قرشولي

نحن العرب نجنح أكثر من غيرنا من الشعوب الى التعميم، وانا كذلك إذ اتفوه بهذه الجملة المفيدة إنما افعل الشيء نفسه، اقع في المطب ذاته، واعمم، معضلتنا في اننا نكتشف جانبا من جوانب اشكالية ما، فنعتقد اننا اكتشفنا الحلقة المفقودة، نتحصن في زاوية ما للرؤية نطلق منها رصاصات القنص على كل مغايرة، فنقتل بذلك كل رؤيا، ويتحول المكتشف الى موضة، والموضة الجديدة تحل عادة محل الموضة القديمة، ترفض التفاعل، والاستنباط، والتكامل.

وهكذا فنحن مازلنا نتحدث عن أزمة المسرح العربي، وعن بؤسه. وعن فقدان النص، والفضاء المسرحي، والهوية، طالبنا بالتوجه الى التراث، لاستقرائه، واستنباط اشكاله، وتحول الأمر الى ظاهرة عارمة في المسرح العربي. ولكننا مازلنا نتحدث عن الأزمة، والبؤس، وفقدان النص،والهوية، نزلنا من الخشبة الى الصالة بمناسبة وغير مناسبة، ومازلنا نتحدث عن الأزمة، والبؤس، حاولنا استخدام شكل الحلقة، والبساط، والسامر، والحكواتي، والمقلد، والمقهى، والتمسرح، والاحتفالية، والتسييس، ورفض التسييس، والعمل الجماعي والعمل الفردي، ولم نعثر على الهوية.

لماذا إذن كل هذه "الدوشة" ؟ لماذا المسارح، والمعاهد، والمجلات المختصة، والمهرجانات ؟

المعضلة الأساس لا تكمن، في اعتقادي، في طرح تلك الطروحات، وتجريب تلك الأشكال، والعمل على التنظير لها، المعضلة تكمن في تعميم هذا الشكل أو ذاك، وفي اعتبار التجربة الأحادية الشكل الأوحد الذي لا يمكن للمسرح العربي أن تقوم له قائمة دونه، والمفتاح الفريد لدخول محراب الخاصية القومية والعثور هناك على لؤلؤة الهوية في محاورة لا مثيل لها على وجه البسيطة.

في هذه التعميمة بالذات، في هذه الأحادية تكمن الإشكالية.

الأشكال الجنينية والبنية التركيبية

في منتصف الستينات قال الدكتور يوسف ادريس : إن كل مسرح مصري لا يتطور من "السامر" الشعبي المصري وافد ودخيل ولا مستقبل له، التجربة الأوربية في المسرح وافدة ودخيلة ولا مستقبل لها، وهي لا تتجاوز أن تكون شكلا "محليا" لهذا الفن العظيم، فهي، إذن، تجربة غير ملزمة لنا، لأن فن المسرح ليس له شكل عالمي.

تلك كانت رصاصة البدء، وقد دخلت المباراة أقلام وتجارب لا حصر لها، ومازالت هذه المباراة مستمرة دون انقطاع، خاصة على صعيد التنظير، ففي منتصف الثمانينات يقول الدكتور أمين العيوطي في تعقيب له على محاضرة لعبد الكريم برشيد في ندوة "المسرح والتراث العربي" التي عقدت في الكويت : إن الدعوة لمثل المسرح الاحتفالي هي "دعوة امتدت في الأرض العربية من البحر الى النهر على امتداد ثلاثة عقود تقريبا، ولم تكن هذه الدعوة الى خلق مسرح عربي قلبا وقالبا رفضا لشكل المسرح الغربي، أو رغبة في الانفلات من التبعية الثقافية لأوربا فحسب، بل كانت، في أحد جوانبها، رفضا للرأي القائل إن العرب لم يعرفوا المسرح، وتأكيدا للأشكال المسرحية التي عرفها العرب بالفعل على امتداد تاريخيهم الطويل منذ الجاهلية حتى الآن".

ولم يكتف المنظرون العرب باكتشاف "أشكال مسرحية" عرفها العرب "منذ الجاهلية حتى الآن"، وكأن شيئا لم يكن، بل اكتشفوا كذلك إنه كانت لدينا نواة لفضاءات مسرحية، في كتابه "المسرح في الوطن العربي" يذكر الدكتور علي الراعي أن المتوكل كان يكن ودا خاصا لجماعة من الممثلين الهزليين أطلق عليهم اسم "السماجة" - بتشديد الميم، وهم قوم يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونهم في مظاهر مضحكة، ايناسا للناس.

وتصادف أن دخل اسحق بن ابراهيم على المتوكل في يوم نوروز، فوجد هؤلاء السماجة بين يديه، وقد قربوا منه للقط الدراهم تنثر عليهم، وجذبوا ذيل المتوكل، فلما رأى اسحق ذلك، ولى مغضبا وهو يتمتم : "اف، وقف، فما تغنى حراستنا المملكة مع هذا التضييع".

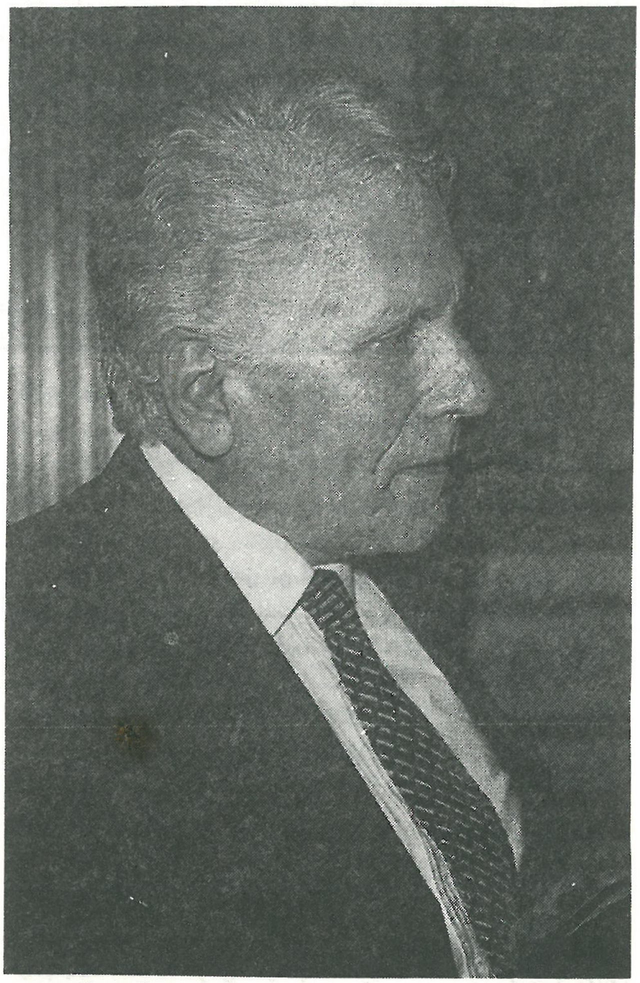
ورآه المتوكل قد ولى فقال : "ويلكم، ردوا أبا الحسين، فقد خرج مغضبا. فخرج الحجاب والخدم خلفه. فدخل وهو يسمع وصيفا وزرافة كل مكروه، حتى وصل الى المتوكل. فقال "ما أغضبك، ولم خرجت ؟" فقال : "يا أمير المؤمنين عساك تتوهم أن هذا الملك ليس له من الأعداء مثل ماله من الأولياء، تجلس في مجلس يبتذ لك فيه مثل هؤلاء الكلاب، تجاذبوا ذيلك، وكل منهم متنكر بصورة منكرة، فما يؤمن أن يكون فيهم عدو وقد احتسب نفسه ديانة وله نية فاسدة وطويلة رديئة، فيثب بك. " فقال المتوكل : "يا أبا الحسين، لا تغضب، فوالله لا تراني على مثلها أبدا"، وبنى للمتوكل بعد ذلك مجلس مشرف، ينظر منه الى السماجة.

ثم يخلص الدكتور علي الراعي من روايته هذه الى النتيجة التالية :

"وهكذا لم يتخل المتوكل عن حبه لتمثيل السماجة، وإنما صنع لنفسه مقصورة يرى منها العرض عن بعد، أي أنه بنى مسرحا بدائيا، ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد : المتوكل"
(راجع "المسرح في الوطن العربي"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ص 14)

وفي نفس المرجع يذكر الدكتور الراعي أن العرب، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح والنشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر، غير أنه يعود فيقول أن الظواهر المسرحية التي يورد أمثلة لها "لم تتطور الى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض"، ويؤكد أيضا أن "مبدأ التشخيص عن طريق البشر كان محظورا من أصله".

ألا يحق لنا هنا أن نتساءل : كيف نسعى، إذن، جاهدين لإثبات وجود المسرح في تراثنا العربي معتبرين كل وسيلة للتسلية أو الاستعراض، كالغناء، والرقص، وجلوس الخليفة على العرش، وخروجه للصلاة في موكب حافل برهانا قاطعا على وجود المسرح "لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر"، ونحن نؤكد في الوقت نفسه أن "مبدأ التشخيص عن طريق البشر كان محظورا من أصله وأن تلك الأشكال



"المسرحية" لم تتطور الى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض.

ألا تشبه محاولتنا تلك عندئذ إجراء عملية قيصرية لامرأة نعرف مسبقا أنها ليست حبلى ؟

ولو سلمنا أن المتوكل كان قد بنى بالفعل مسرحا بدائيا "ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد المتوكل"، فما الذي يعنيه هذا الاكتشاف الخطير على الصعيد التطبيقي ؟ إننا إذا اتبعنا المنطق القائل بسرقة بريشت للحكواتي "العربي"، واعتماد أرتو على المسرح "الشرقي" (دون تحديد لهذا الشرق)، كان لابد لنا من القول أن المتوكل كان أيضا في واقع الأمر هو أول من استخدم المسرح الايطالي المغلق في أشد صوره صرامة، وذلك قبل تطوره في أوربا بما يزيد على سبعة قرون، وحين نتوصل الى هذه النتيجة، الا ينبغي، حتى نكون تراثيين، ان نطرد الجمهور من المسرح، لكي يستطيع " السماجة العرب المعصرون " تقديم ملاهيهم لمتفرج واحد، هو الحاكم ايناسا له ؟ ولمذا يحاول بعض المسرحين العرب المبدعين تطوير مشاريعهم المسرحية لكسر جدران المسرح المغلق وإيجاد تواصل بين الخشبة والصالة؟ الا يعملون ذلك ضد معطيات التراث؟ ام ان هذا البحث الذي يكاد يكون مجهريا لايعدو كونه نوعا من التثبيت المتحفى، ومحاولة مغلوطة لتأكيد الذات ؟

ان حواراتنا في هذا الاتجاه تذكرني احيانا بما حدث قبل عقود من الزمن من جدل حاد سمى انذاك بمعركة الطربوش والقبعة، كان مصطفى المنفلوطي يقف الى جانب الطربوش. قال : « ان القبعة على رأس المصري منفردا بها دون قومه بائنا عن جملتهم انما هي مظهر من مظاهر التحلل الاجتماعي.. فالقبعة على رأس المصري تهتك اخلاقي او تهتك سياسي او تهتك ديني او من هذه كلها معا »... « ويرد الدكتور محمود عزمي « بان الطربوش التركي هبط الينا من رؤوس المتسلطين لباسا رسميا للجنود والموظفين فهو رمز التسلط والتحكم ». لقد اصبح الطربوش، اذان، في تلك الحوارات، رمزا للدين، بل للوطن. وتحولت القبعة الى رمز للتقدم وللحضارة. وكان كل من الإتجاهين ينظر الى المسألة من منظور المظهر لا الجوهر. اما نحن فلعلنا نستطيع ان نتساءل ببساطة اكبر ودون ان نتهم بالتحيز للطربوش او للقبعة : ما العمل وقد اغلقت مصانع الطرابيش ابوابها وسدت فضاءاتها ولم تعد بضاعة رائجة؟ ؟ وما العمل ونحن لانرى القبعة سائدةعلى رؤوسنا ؟ (لا أريد هنا التحدث عن سيادة هذه او ذاك في اعماقنا فلهذا حديث آخر.) لكنني لا اعتقد ان احدا منا يعتبر اليوم القبعة رمزا للتقدم، كما أنني لا اعتقد أن ثمة دعوة لوضع عمامة صلاح الدين على رؤوسنا كفيلة وحدها بفتح ابواب القدس لنا.

لاشك ان طرح المشكلة بهذه الصيغة من التعميم الاحادي المطلق، سواء من هذه الزاوية أو تلك، رغم كل المسوغات التاريخية التي يمكن أن نسوقها لتبرير هذا الموقف أو ذاك، يبعدنا عن فهم أبعادها العميقة ويفقدنا امكانية الرؤية الحقيقية لجوهر الاشكالية، لا شكلانيتها.

غير أنه ينبغي ألا يفهم من كلامنا بالطبع أننا نرفض البحث والتنقيب ومساءلة التراث والطقس والاحتفال. فنحن نؤكد على ضرورة هذه المسألة، لكن ما نخشاه وما نحذر من الوقوع فيه هو الاحادية والتعميم واقتصار حواراتنا على ما إذا كان لدى العرب (في تراثهم) مسرح أم لا.

بين الخاصية المسرحية والخاصية القومية

إننا لا ننكر البتة وجود الظاهرة المسرحية العربية في الطقس والاحتفال، وإن كنا لم نزل نفتقد الدليل القاطع على وجود النص

المسرحي العربي في التراث. (ماعدا نصوص ابن دانيال المكتوبة لخيال الظل، ولنا عودة لهذا الموضوع). ذلك لأن وجود الظاهرة المسرحية يتسق بالفعل وغريزة المحاكاة لدى الانسان. ولكننا حتى وإن أكدنا أن غريزة المحاكاة هي المنطلق الأساس للمسرح، وأننا نمتلك هذه الغريزة كغيرنا من الأمم، كان لابد لنا من التأكيد على أن الاشكالية لا تكمن في وجود هذه الغريزة، كغريزة، بل في كيفية تحولها من غريزة ذاتية الى عرض تشخيص أمام الآخر. فالمسرح لا يبدأ بوجود هذه الغريزة، كغريزة، بل يبدأ بتحولها من لعبة ذاتية، ثم من حالة طقسية / احتفالية الى فعل مسرحي يقدم، كعرض مسرحي، في حيز مسرحي معين، أمام متفرج جاء لحضور هذا العرض كعرض. من هنا يبدأ المسرح، والمسرح المعاصر تحديدا، لا بمفهومه الغربي المطلق، بل بمفهومه العربي أيضا، على صعيد الممارسة لا التنظير.

إن البحث عن مفهوم معاصر للحيز المسرحي، كمكان للعرض، يستلزم منا، بدءا، تحديد هذه الخاصية المسرحية، باعتبارها بنية فنية تركيبية، الحيز المسرحي أحد عناصرها، وليس العنصر الأساس. دون هذا التحديد للخاصية المسرحية سنظل ندور في حدود المنطلق،و المطلق يبقى أسير الأمنية، وإن أردنا التحدث عن هوية عربية للخاصية المسرحية، توجب علينا أن نبحث عن هذه الهوية، كخاصية قومية في تجلياتها الفنية بشكل عام، والمسرحية على وجه الخصوص.

حين نبدأ من هنا نرى أنفسنا مضطرين للاعتراف أنه لدى محاولاتنا الكالم على الخاصية القومية في الأدب والفن عموما، لا في المسرح فحسب، تتغلب الصفات على المفردات المحددة للجوهر، فالقومي يتجلى هنا (على خلاف مصطلحات علم الجمال كالشكل والأسلوب والنوع الأدبي، والشخصية وغيرها..) كصفة تابعة : طابع قومي، أسلوب قومي، شكل قومي، شخصية قومية الخ. وليس في ذلك غرابة فالقومي يتجلى في عنصرين : مادي ومعنوي في آن : وهو ينتمي الي "الوجود" كحياة معاشة، والى "الوعي" كتصور، كما أنه يتطور في الزمن وبالتفاعل مع العوالم الفنية الأخرى.

ولدراسة الخاصية القومية نحتاج الى انجازات عدد من العلوم الانسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس والاثنوجرافيا.. لكن ما يهمنا في سياق هذه الملاحظات العابرة التي تحتاج الى تعميق هو الاشارة بدرجة رئيسية الى أن ثمة خطأ فاصلا في الواقع الملموس يفصل بين العالم القومي، كوجود محدد للأمة في الزمان والمكان وضمن إطار بنية اجتماعية حضارية معينة من جهة، وبين العالم الفني الذي يعكس هذا العالم من جهة أخرى. وعلى الرغم من وجود علاقة عضوية بين العالمين، وعلى الرغم من أن العالم الفني تابع للعالم القومي ومشروط به، إلا أنه (أي العالم الفني) يتمتع باستقلالية نسبية.

إن الفن لا يقدم لنا الواقع القومي عادة من منطلق الخاصية القومية بشكل كامل، أي أن العالم القومي لا يتضمن بحد ذاته ولذاته طاقة جمالية خالقة لنموذج مطلق للخاصية القومية في الفن. فالمنتوج الفني هو، بالدرجة الأولى، منتوج يعبر عن ذات معينة لفنان معين، ومن هنا فالخاصية القومية تمر عبر هذه الذات الى العمل الفني، ومن هنا أيضا فإن المنتوج الفني ليس عكسا ميكانيكيا للخاصية القومية، المتواجدة، موضوعيا، في الكل، خارج هذه الذات.

من هذا المنطلق فليس ما ينتج من أعمال فنية عن العالم القومي يحمل بالضرورة الخاصية الفنية القومية، فثمة أعمال لا تقدم لنا إلا "الظاهر" الخارجي للوجود، هذا الظاهر ليس هو الذي يحدد طابع الخاصية الفنية القومية. وثمة أعمال أخرى تقدم لنا هذا الجانب أو ذاك من جوانب الجوهر الفكري للوعي القومي المحدد للخاصية.

ومع أن الجوهر الفكري هذا لا يشكل، بحد ذاته، الخاصية "الفنية" القومية (وإلا لكان علينا بحث الخاصية الفنية في المقولة الفكرية للمبدع، لا في البنية الكلية لمنتوج عملية الإبداع) فإنه (أي الجوهر الفكري للوعي القومي) هو الذي يحدد وينظم الخاصية الفنية القومية، وينمذج ما هو قومي في الفن.

قياسا على هذا فليست كل عودة الى التاريخ أو التراث الخاص لأمة ما، رغم ما لهذا من أهمية، لاستقاء "مادة ما" لمسرحية ما، لابد وأن تؤدى الى تحميل هذه المسرحية (بالضرورة) خاصية قومية، وليس (بالضرورة) أيضا ألا تحمل مسرحية أخذت مادتها من تاريخ أو من تراث أمة أخرى خاصية فنية قومية تنتمي لأمة المبدع. إن هاملت / التاريخي لم يكن إنجليزيا، بل دانمركيا. ولم يكن فلهلم تل / التاريخي ألمانيا، بل سويسريا. لكن هاملت النموذج كان انجليزيا، وفلهلم تل / النموذج كان ألمانيا، فقد كان الاثنان يعبران عن جوهر الفكر القومي (ممرا عبر ذات الاثنان يعبران عن جوهر الفكر القومي) ممررا عبر ذات شكسبير وشللر في مرحلة تاريخية معينة في كل من انجلترا وألمانيا.

ونحن لن نستطيع ان نزعم ان بيتر برو ك خلق لنا بمسرحته " منطق الطير " لفريد الدين العطار النيسابوري مسرحا اسلاميا ، او انه خلق للهند حين استمد مادة عرضه الاخير من ملحمة الهند الكبرى " ماهابهارتا " مسرحا هنديا، إن ما يريده بيتر بروك هو، كما يعلن بنفسه، خلق مسرح يتجاوز جميع الحدود السياسية والجغرافية واللغوية، ليصبح مفهوما خارج هذه الأطر وبمعزل عنها، وفي مقابلة أجراها معه تليفزيون ألمانيا الاتحادية سئل : هل نضب يا ترى معين المسرح الأوربي الى الحد الذي يدفع مخرجا ومنظرا مثل بيتر بروك للتوجه الى تراث الآخرين ؟ فأجاب : "لاشك أن هذا السؤال سؤال جميل، إذا افترضنا أن طرحنا له بهذا الشكل ممكن أساسا، ولكن ماذا يعني هذا المسرح الأوربي، إنه لا يوجد مسرح أوربي، بل توجد أحداث مسرحية أوربية متباينة، هنالك أحداث مسرحية غبية مرعبة، وأخرى جميلة وممتازة، هناك مسرحيات حديثة، وأخرى محافظة، بالنسبة لنا فإن "ماهابهاراتا" هي مسرحية مباشرة ومعاصرة. أما أن تكون مادتها من بلد آخر وعالم آخر فليس هذا بالأمر المهم.

جدلية القومي والعالمي

إن بحثنا عن الخاصية القومية في المسرح يضطرنا للبحث في جدلية القومي والعالمي فيه، فليس في عصرنا قومي خارج العالمي، القومي لا يوجد نقيا، مقطرا، معزولا عن العالمي، والعالمي لا يوجد في طبقة خاصة الى جانب القومي أو تحته أو فوقه. بل يكمن في داخله. لا يمكن فصله عنه، شأنه شأن وجوده في الوجود القومي وفي وعي الفرد المنتمي الى أمة من الأمم. فالقومي. إذن، ملزم، واعيا أو لا واعيا، باستيعاب الروافد، وتمثلها، وإعادة صياغتها، تقبلا أو رفضا.

هذا بالذات ما يفسر لنا لماذا لا يتكون تاريخ الفن في العالم من مجموعة من الخطوط القومية المتوازنة، وإنما يشكل شبكة معقدة للغاية من التقاطعات المتبادلة، والتأثر المتبادل، إن الرغبة القومية في الإنجاز الحضاري وفي التواصل مع الثقافة الإنسانية تجبر الثقافة الخاصة على التمازج والتفاعل مع ثقافات الآخرين. وليس في هذا أي نفي للرغبة في التفرد والخصوصية.

لاشك أن الجدلية القومي شرطها التاريخي والاجتماعي، من منظور منسوب هذه أو تلك ضمن إطار هذه الوحدة الجدلية، فقد كان منسوب العالمي في العصر الرأسماليالاقطاعي أقل سعة مما أصبح عليه في العصر الرأسمالي ، إذ أن تقارب الأمم اقتصاديا وسياسيا أدى الى

تقارب الحضاري، وبالتالي الى تعميق الجوانب العالمية في البنية الفنية ، وقد ساهم تكثيف التبادل الثقافي في جعل المناهج الإبداعية تقفز المحلية الى العالمية، ولذلك نتحدث اليوم عن عالمية هذه المناهج الفنية التي كانت ذات يوم خاصة بمدارس قومية معينة، ولقد أدى ذلك بالتالي الى تضاؤل ثقل القومي في الفن، والى تنامي ثقل العالمي.

ويتضح هذا بشكل خاص في تطور تلك الأنواع الفنية التي ولدت في القرن العشرين دون أن تكون لها جذور راسخة في تراث أمة من الأمم كالسينما والتلفزيون.

خلال هذا التطور التاريخي الطويل الذي أصبحت فيه "لغة الفن" أكثر عالمية، كان لابد للمسرح كذلك من أن يتعلم التعبير عن الفكر الفني القومي في بنية باتت تفتقد، كبنية كلية، للسمات القومية المتفردة الخاصة.

ربما كان لشكل البساط، أو السامر، أو الحلقة، أو الحكواتي والمقلد خصوصيته القومية المتأصلة، غير أن المسرح، كبنية تركيبية، لم يعد إغريقيا، ولا أوربيا، ولا يابانيا ولابد لنا هنا من التساؤل ما إذا كان مسرحنا العربي قد تطور في بنيته التركيبية المعاصرة عن تلك الأشكال، وما إذا كان مسرحيونا المعاصرون تمكنوا فعلا، على صعيد الممارسة لا التنظير، من تحويل تلك الأشكال الى بنية كلية للعمل المسرحي، نصا وعرضا، أم أن محاولاتهم لم تكن إلا نوعا من الاستفادة من تلك الأشكال، كمادة ومصدر، أدخلت في بنية تركيبية مغايرة لبنيها الأصلية، بنية أعم وأشمل، هي بنية العمل المسرحي في صيغته المعاصرة، ولا بد لنا بالتالي من أن نتساءل : أيمكننا على الصعيد التطبيقي لا التنظيري أن نقوم بفعل عكسي لإعادة تطوير تلك الأشكال، التي لم تعد ماثلة في ذاكرتنا الجمعية العربية وفي طقسنا الاجتماعي كظاهرة شاملة، إنطلاقا من ممارستنا المسرحية المعاصرة الواعية، أم أننا مضطرون لإدخالها في علاقات جديدة تفقدها شكلها ووظيفتها الأصليين.

مثل تلك التساؤلات لا يمكننا الإجابة عليها إجابات مثمرة إلا إذا انطلقنا من الجدلية التي تحدثنا عنها، غير أن ذلك لا يعني بأي حال أن الجدلية تنفي الصراع، بل تتضمنه، وتستلزمه، ففي هذا الصراع تكمن الاستمرارية، خلاف ذلك، أي الانحياز الكلي لعنصر من عنصري هذه الوحدة الجدلية، تقودنا إما الى نظرة كوزموبوليتية أو الى نظرة شوفينية. كلا النظرتين يحرفنا، في اعتقادي، عن صياغة مشروعنا المسرحي صياغة تتفق وتطورنا الحضاري في امتداده نحو التراث ونحو المعاصرة في آن.

وماذا بعد اعلان النمر نمريته ؟

حدثنا عبد الكريم برشيد في الندوة الفكرية لمهرجان قرطاج المسرحي الأول عن الكاتب المسرحي النيجيري وول شوينكا فإنه قال : إن الزنجي اكتشف زنوجيته. وهو يشبه هذه الزنوجية بنمر يعلن "نمريته". ثم قال إن اكتشاف الزنجي زنوجيته واعلان النمر نمريته يعني، بدء الانفلات من عملية غسل الدماغ التي كان قد تعرض لها قرونا طويلة، والتي كانت تجعله يعتقد زمنا معينا أنه من الممكن أن يكون دبا أو أسدا أو فيلا أو فرسا.

حسنا، لقد أعلن النمر بالفعل نمريته، ولم لا، أليس هذا من حقه ؟ أليس وعي الذات ضروريا لحماية الذات من مرض ازدواجية الشخصية ؟ غير أن التساؤل الذي لابد لنا من طرحه حتى يكون لوعي الذات بعده الحقيقي : هل تخلص النمر بهذا فعلا من عملية غسل الدماغ كلية ؟ أم أنه يتعرض لعملية غسل دماغ من نوع آخر ؟ هل حطم النمر، باعلان "النمرية" قضبان القفص ؟ ولو افترضنا أنه خرج من هذا القفص، فهل أصبح يعيش في فراغ ؟ ألم يزل مضطرا يا ترى للخضوع الى تمرانين الغابة ؟ ألم يزل مضطرا على أقل تقدير للتعامل مع الدببة والأسود، بل والقرود أيضا ؟ وماذا بعد صرخة أرشميدس وهو يخرج من الحمام : وجدتها .. وجدتها .. وجدتها ؟ وهل يقتصر بالتالي المدخل الحقيقي لإيجاد المسرح الإفريقي على ربطه بالأسطورة "باعتبار أنها فلسفة مصورة، حية، متحركة، وملتصقة بالوجدان الشعبي ؟" وهل يقتصر بالتالي المدخل الحقيقي لإيجاد الصيغة العربية للمسرح على العودة، بنية فنية الى "السامر" و "الحكواتي" و "المقلد" مثلا، ونصا الى "المقامة" و "النص القرآني"، وحيزا مسرحيا الى "الجامع" و "المقهى" و "باب المدينة" ؟

أيعني ذلك أن نرفض كل توجه الى الوجدان الشعبي نفسه، خارج الأسطورة أيضا، أي في الواقع الحي، المتحرك، المتغير، المتعايش مع العصر والمتفاعل معه، لكشف عملية غسل الدماغ التي تعرض لها هذا الوجدان خلال القرون ؟ ولسنا نقصد القرون الاستعمارية التي واكبت غزو الحيز الايطالي لبلادنا على صعيد المسرح فحسب، بل نقصد أيضا تلك القرون التي سادها فكر سلفي / سلطوي، لم يتوقف عند حدود الاسطورة، بل تضمنها، وساهم، في أحيان كثيرة، في صياغة سماتها، كعنصر لاجم، لا كعنصر محرك، ألا ينبغي أن نتساءل وبنفس القدر عما إذا كان ذلك الغزو الذي لا يقل خطورة قد توقف باكتشاف النمر لنمريته ؟

ألا نرى أن السائد الذي يحاول مصادرة المسرح واستخدامه أداة لتكريس هذا السائد، إنما يستطيع أن يفعل الأمر نفسه بربط المسرح بأسطورة يرضى هو عنها، وبحيز مسرحي يرضى هو عنه، وباحتفالية يرضى هو عنها، وبافريقية وأمريكية لاتينية وعربية يرضى هو عنها، بل ولا مانع لديه من تكريس مصطلحات لنا، بدعمنا في هذا الاتجاه بالذات، وفيه لا غير ؟

لا أقول : إن العودة لاكتشاف الأسطورة يؤدي بالضرورة الى ذلك، ولا أقول : إن اكتشاف الحلقات العلمية في بيت الحكمة وتنقل الشيخ من عامود لعامود حيث يجتمع التلاميذ يؤدي بالضرورة الى ذلك، بل أقول إن هذه العودة وهذا الاكتشاف لا يكفيان وحدهما للانفلات والانعتاق وتكوين الخاصية المتفردة، فاكتشاف تنقل الشيخ في الجامع ليس إلا اكتشافا ملحقا لاستخدام تقنية تزامن الحدث في المسرح المعاصر، وتبريرا لاستخدامنا له.

إن صرخة أرشميدس فينا، إذن، لم تعد بكافية، لابد لنا من البحث عن كيفية التوظيف ضمن البنية الشمولية على النطاق التطبيقي، أي أنه لابد لنا من أن نضيف الى (نحن/ الآن/ هنا) ثلاثية أخرى هي (كيف/ لماذا/ لمن).

وإن كان لابد لنا من المقارنة بين تجربة وتجربة، فلنفعل ذلك بمقارنة مدى مقاربة هذه التجربة أو تلك في علاقتها بهذه التساؤلات، لا في الأطر المطلقة، لابد، إذن، من الخروج من ضيق حيز التعميم، والدخول في سعة حيز التخصيص.

بين التأثر والتأصيل

كانت "الفرافير" ليوسف ادريس أقرب الى الكوميديا ديللارتي منها الى السامر، ولم تأخذ "مقامات" الصديقي في بنيتها المسرحية الكلية شكل المقامة، بل استخدمت المقامة مادة، ومصدرا في بنية مسرحية مغايرة لبنيتها الأصلية، اقتربت من بنية المسرح الشامل، ولم تكن العملية المونتاجية في مسرحية "ديوان الزنج" لعزالدين المدني منفردة في استخدام "الاستطراد" و "حفلة سمر" لسعد الله ونوس لا تختلف في تقنيتها عن تقنيات استخدمها بيراندللو وبيتر فايس، وتجارب "مسرح الشمس" و "المسرح الحي" والتجارب الأمريكية اللاتينية الكثيرة

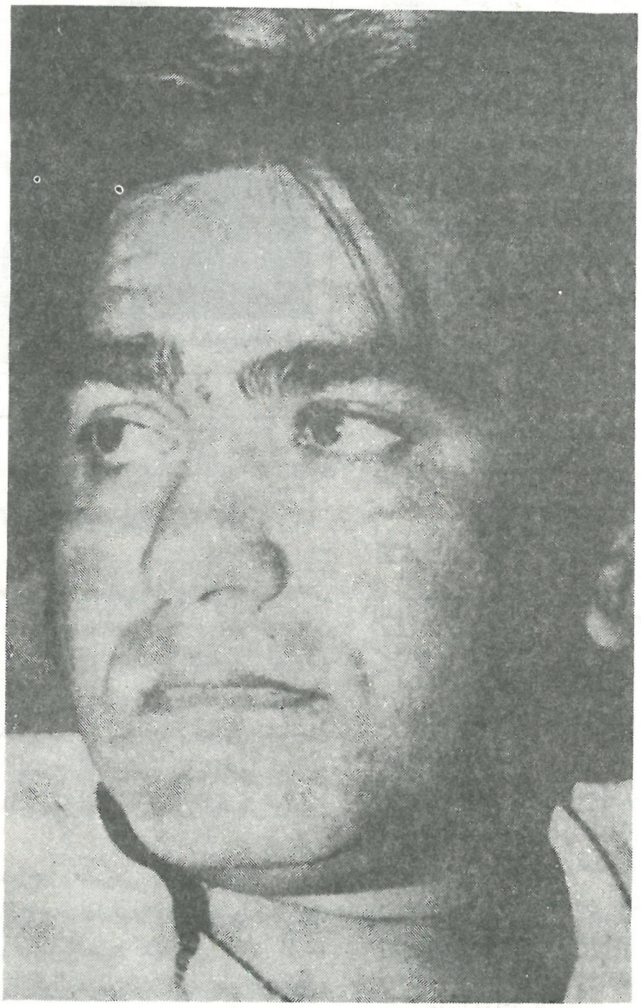
حسنا، وإن يكن ما ذكرته صحيحا. فماذا يعني ؟ هل يمكن أن يشكل اتهاما ما ؟ هل تخضع هؤلاء لمحاكمة ندينهم فيها بالخيانة الفنية العظمى، رغم معرفتنا الأكيدة لما قدموه للمسرح العربي من عطاءات ؟ كلا، إن هؤلاء الذين ذكرت على سبيل المثال لا الحصر يعيشون في العصر، لا خارجه، وهم لا يجرون تجاربهم المسرحية في بيت زجاجي معقم ببخار التراث والتقاليد الفنية العربية المقطرة.

نعم، لقد تأثروا بمنجزات الآخر، لكنهم رفضوا الاستلاب الكلي وانكار الذات الخصوصية رغم هذا التأثر، رفضوا موضوعيا، وعلى الصعيد التطبيقي، لا التنظيري، انغلاق الذات على الذات، فقد أدركوا، في اعتقادي، وبغض النظر عن تقويمنا لهذه التجربة أو تلك، جدلية القومي والعالمي التي لا يمكن أن يقوم في عصر الأقمار الصناعية، دونها فن، فليس بين هؤلاء من بقى من قريته أو حيه، من لم يخرج الى العالم، بل ولم يعش فترة في العالم، ويعايش تجارب الآخرين.

ونحن حتى لو قلنا بتأثرهم فإننا نجزم في الوقت نفسه أن هذا التأثر لم يكن تقليدا أعمى ونقلا ميكانيكيا، ولو كان الأمر كذلك لما كان لتجاربهم قيمة، إن كل ما اقترفته أيديهم هو الاستفادة من تجارب الآخرين، والسعي لتأصيلها في هذه الأرض، وأمام هذا الجمهور، بالعودة الى تراثهم، والى مجتمعاتهم، للبحث عن مادة، ومصادر، وينابيع.

لم يكن ذلك مشروعا فحسب، بل هو طبيعي، وضروري، فلم يضر جوته وشللر تأثرهما بالإغريق، ولم ينتقص من قيمة لسنج ترجمته لديدرو. ولم يخش بريشت الاقتباس، ولم يتوان شيكسبير من العزف من الكتب الرومانية وغيرها، بل ولا نرى من يشتم ابن المقفع لأنه ترجم حكايات "كليلة ودمنة" عن الهندية، محولا تلك الحكايات الى تراث أصبح متأصلا.كما أن الحكاية التي وردت في مقدمة "سيرة الظاهر بيبرس"، والتي طورها سعد الله ونوس الى مسرحية من أجمل مسرحياته، إنما هي مأخوذة عن حكاية وردت بنصها عند هيرودوت. ولم يفعل الكاتب الشعبي إلا تغيير الأسماء لا غير.

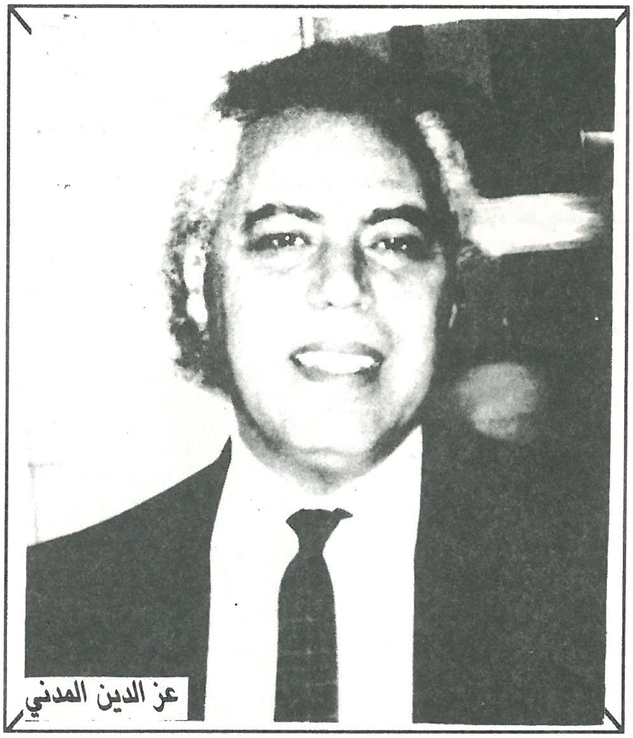
قلت : إن ذلك ليس مشروعا وحسب، بل إنه ضروري، وطبيعي، وفي واقع الأمر كانت جدلية القومي تتجلى باستمرار في حدودها الطبيعية على صعيد الممارسة المسرحية العربية، ولم تكن الهوة تنفتح الا حين لجوء المسرحيين العرب الى التنظير، فقد كان يحدث على هذا الصعيد انكار التأثر بالآخر، وكأن في ذلك ذنبا لابد من التنصل منه، وانكاره، ومن هنا كان يتم تعميم وتأطير ما اصطلحناه على تسميته بالصيغة العربية أو الهوية العربية أو الشكل العربي في المسرح، والخطر يكمن، كما أسلفت في هذا التعميم الأحادي، وفي التأطير، والتأطير يؤدي الى نشوء الموضة، والموضة تنتفخ بسرعة كفقاعة الصابون، لكنها تكون مرهونة بلحظة انتفاخها، وهي تعود قطرة الى مجرى النهر العريض، هذا النهر الذي يستوعب كل القطرات، والفقاعات، والشلالات.



غير أننا إذا بقينا ننكر في انغلاقنا، تنظيريا، على الذات القومية، كل تأثر بالآخر، فإننا لن نتوصل الى دراسة تجاربنا دراسة علمية، منهجية، لوضعها في سياق التطور الحضاري للبشرية، كعنصر فاعل، لا منفعل، ومن هنا لابد من التأكيد على أن كل محاولة لبحث المسرح، نصا، وعرضا، وحيزا مسرحيا، بمعزل عن المعطيات التاريخية، بكل ما تحمله هذه الصفة من أبعاد، محكوم عليها بالفشل، ولابد من التأكيد في الوقت نفسه على أن العلاقة بالآخر هي جزء من هذه المعطيات.

أثناء دراستي لبعض المخطوطات في أرشيف بريشت، قالت لي زوجته هيلينا فايجل أكثر من مرة ما قالته ذات يوم لمحمود دياب أيضا : "اطلعوا على بريشت، استوعبوه، وتمثلوه إن شئتم. لكن الأهم من ذلك هو أن تبحثوا عما يصلح تقديمه لشعبكم". لكن البحث عما يصلح تقديمه لشعبنا ليس معناه بأي حال عدم الاستفادة من الآخر، وتجاهله، كما أن التعرف على الآخر والاستفادة منه لا يعني نفيا للذات وانكارا لها.

ينبغي، إذن، ألا يتحول وعي الذات الى انغلاق، على هذه الذات، ينبغي للبحث عن الهوية القومية ألا يتحول الى بحث عن جواز مرور الى محراب المهرجانات العالمية التي لا ترغب في قبولنا الا على الصورة التي تريد لنا أن نكون عليها، ينبغي لبحثنا عن أنفسنا ألا يستمد عناصره من رؤية الآخر لنا، علينا أن نواجه الآخر دون شعور بالنقص أو التعالي، علينا أن نقبل تحديه، أن نقول له أننا نعرفك حق المعرفة، ونعرف أن الحضارة الإنسانية ليست ملكا لك وحدك، وأن لنا في تكوينها مساهمة لا تنكر، فلقد أعطينا وأخذنا، ولسوف نأخذ ونعطي، لكن ما لن نسمح لك به هو أن تفرض ذاتك على ذاتنا، وعليك أن



عز الدين المدني

تعاملنا، كما نعاملك، معاملة الند للند.

المسرح الغربي والمسرح المغلق

حين نتحدث عن المسرح الغربي نستخدم في أغلب الاحيان صفتي الأوربي / الإغريقي كمترادفتين، ونربطهما بالمسرح المغلق كشكل، لكن الأمرين يفتقدان السند العلمي / التاريخي، فالمسرح الإغريقي لم يكن مسرحا مغلقا، كما أن المسرح الأوربي لم ينشأ بمجلة عن المسرح الإغريقي، الدراسات المعاصرة مثلا تؤكد أن المسرح الإنجليزي نشأ منذ القرن العاشر متماثلا مع نشوء المسرح الإغريقي، لا تقليدا له، أو اعتمادا عليه، فقد نشأ بشكل خاص في حضن الطقس الكنسي وتطور عنه.

ومن ناحية أخرى فليس هنالك حيز مسرحي أوربي واحد، لا في التاريخ ولا في الحاضر، هنالك نماذج مختلفة لهذا المسرح، ولكننا حين نتحدث عن المسرح الغربي نعني دائما المسرح الايطالي المغلق أو ما اصطلح على تسميته ب "مسرح الكواليس" وكان أول من استخدمه جيوفاني باتيستا اليوتي في "تياترو فارينيز" ببارما عام *1618*، ولقد وصل هذا المسرح الى أصرم شكل له في القرن التاسع عشر، أي أن هذا الشكل كان هو الشكل السائد، لا الأوحد، في المسرح الاوربي بالفعل لما ينوف على خمسين ومئتي عام، لكن هذا المسرح لم يعد منذ بدايات القرن العشرين في واقع الأمر مغلقا على الشكل الذي كان عليه في تلك الفترة، فقد تم تهديم جداره الرابع، ووضعت الأسس لإقامة علاقة جديدة بين المتفرج والممثل.

هذا بشأن ما أصطلحنا على تسميته بالمسرح الأوربي أو المسرح الغربي، أما بشأن مسرحنا العربي فلست أعرف صوتا جادا واحدا يدعو الى هذا المسرح المغلق منذ منتصف الستينات حتى الآن، فجل المشاريع المسرحية العربية كانت، ومازالت، تريد كسر إطار المسرح المغلق، وتنطلق من الرغبة في التواصل مع الجمهور، وإيجاد صيغ جديدة لهذه العلاقة، وهي تنفق في هذا المنطلق والكثير من المشاريع المسرحية الأوربية المعاصرة، من برشت الى منوشكين، ومن آرتو الى بيتر بروك، رغم اختلاف هذه التجارب في المناهج الفكرية والتصورات التطبيقية.

محاولات الانفلات

لكن جميع المشاريع المسرحية العربية التي كانت، ومازال، تدعو للخروج الى الشارع والمقهى والمصنع، كانت، ومازال (ماعدا بعض الطفرات النادرة التي لم تشكل يوما ظاهرة) تدور بين جدران المسارح المغلقة، تقدم في أطرها تجاربها الرائدة، وتؤطر انجازاتها، وتعلب مهرجاناتها، فالأشكال المسرحية التي استخدمتها هذه المشاريع لم تنشأ، عفويا، في الشارع، بل نشأت وترعرعت ضمن الجهاز المسرحي السائد، هذا رغم أنها كانت تشكل في أحيان كثيرة تلبية لطموحات الشارع، وتصوغ للجهاز السائد ملامح جديدة لم تكن له قبلها، إننا، إذن، مهما تحدثنا عن تجريبتنا، وريادتنا، ومحاولاتنا الجاهدة لخلق مسرح يستلهم أصالتنا ويتضمنها للوقوف ضد النموذج الغربي، فإنه لابد لنا من الاعتراف، حين نقف وقفة صادقة مع الذات، بأننا لم نخلف، كلية، الجهاز المسرحي السائد، ولم نتمكن من خلق الأطر البديلة، خارجه، بل ضمنه.

ذلك لأن الانفلات من إسار هذا الجهاز يستند في اعتقادي الي أمرين أساسيين :

أولا : وجود مجتمعات تمتلك حدا من الديمقراطية السياسية والاجتماعية يسمح للمسرحي بقول ما يرغب في قوله دون وجل.

ثانيا : وجود جماهيرية يستند إليها المسرح خارج الجهاز ويستجيب لطموحاتها وتطلعاتها.

أما الأمر الأول فلا أحتاج الى التحدث عنه، فكلنا نعرف أن نسبية الديمقراطية في الغالبية العظمى لأوطاننا العربية نسبية حقا الى حد مرعب.

أما الأمر الثاني فمرتبط بالأمر الأول ومشروط به، وليس المسرح هو المؤهل لحل هذه الاشكالية بحال، رغم أنه يساهم بهذا القدر أو ذاك في حلها لحظة الغليان.

أما الجماهير التي نبحث بينها عن جمهور لمسرحنا فلنعترف أنها أصبحت اليوم غارقة في طوفان المسلسلات الميمونة، وكاسيتات الفيديو السهلة المنال كالحلم بامتلاك النساء العاريات اللاتي يسكن هذه الكاسيتات، ولزوجة من يقتلون الحنش بضحكة ممتعة ومريحة، ولنعترف أنه أصبح من الصعب على المسرح الجاد المعاصر أن يكتسب له جمهورا واسعا من هذه الجماهير، مهما كانت وسيلته حديثة، بل وأحيانا بسبب هذه الحداثة بالذات.

المسرح تلبية الحاجة وتوليدها

لاشك أن المسرح إنما هو تلبية لحاجة تلقائية للتجمع عند الناس، بيد أن هذه الحاجة نفسها لا تتكون في فراغ، فهي تخضع لقوانين اللعبة السياسية والاجتماعية / الاقتصادية، ولاشك أن الناس الملتفتين للمسرح هم قلة، وسيظلون كذلك في حضور وسائل الاتصال الجماهيرية الأخرى، وبشكل خاص التليفزيون والفيديو مقارنة مع جمهور هذه الوسائل، لكن المقارنة في هذا المجال مجحفة إن دخلت لعبة الاحصاء القمعية، فالمشروع الثقافي له تكامله ولا يقتصر على هذا العنصر أو ذاك من العناصر المكونة له.



للمسرح، كما هو معروف، خصوصية تختلف عن خصوصيه التليفزيون والفيديو (ولهذا الموضوع حديث مستفيض في مجال آخر). كما أن الفن عامة، والمسرح تخصيصا، لا يلبي حاجة فحسب، بل هو يخلق هذه الحاجة أيضا ويصوغ معالمها. وإلا لما كان للسياسات والمشاريع الثقافية من معنى.

ومن هذا المنطلق كان لابد لنا من العمل على صعيدين "

أولا : تلبية حاجة مقموعة الى حد بعيد.

ثانيا : توليد حاجة تنزع عنها قيد هذا القمع في آن.

ذلك يستلزم منا الدعوة لخلق فضاءات معاصرة، ولأن يكون لنا، كمسرحين، لدى خلقها، كلمة في تحديد معالمها المعاصرة، المتفقة مع تطلعاتنا ومشاريعنا المسرحية، كما يستلزم منا في الوقت نفسه السعي لخلق فضاءات موازية حيثما استطعنا الى ذلك سبيلا، أقول ذلك، لأنني مدرك كل الادراك، وأنا أقولها دون مواربة، أنه ينبغي ألا تكون لدينا أوهام كبيرة في امكانية الانفلات الكلي من إطار الجهاز المسرحي السائد، فلسوف نبقى (وبغض النظر عن التجارب الرائدة البطولية التي ستبقى مفردة لأنها بحاجة الى هذه البطولية) قلت إننا سوف نبقى والى فترة طويلة ندور في إطار هذه الأجهزة المسرحية القائمة، إلا في لحظات الحلم الذي ندعو اليه، والذي لا ريادة دونه.

ومن هنا لابد لنا من العمل في هذا الصدد على صعيدين أيضا :

أولا : الدخول من كل نافذة أو كوة متاحة في هذا الجهاز للاستفادة منه، بل ودعمه، وعدم تركه للمتطاولين.

ثانيا : اغتنام كل فرصة ممكنة للخروج من هذا الإطار، والانفلات منه، وخلق أطر موازية، تخضعه للتحدي، وتظهر له حدوده، وترفده.

وبكلمة أخرى : إذا تمكنا من الخروج الى المقهى أو الشارع أو الساحة العامة، فلنخرج، ولنبحث عن أشكال تعبيرية لهذا الحيز، هذا على الرغم من أننا لابد وأن ندرك بسهولة، لو انطلقنا من الظروف الموضوعية الآتية، أن المقهى لم يعد في إطاره العصري يستوعب الحكواتي أو الكراكوزاتي، وأن المقلد والقراد لم يعودا يحتلان الا الساحات السياحية، كما أن صاحب المقهى العصري سيفضل، إن اضطر الى ايجاد فرجة للزبائن، اللجوء الى الفيديو أو التلفزيون، على اللجوء الى خيال الظل، (ومهما حاولنا العودة الى الحكواتي الى خيال الظل)، ومهما حاولنا العودة الى الحكواتي والكراكوز والسامر والبساط والحلقة وغيرها، فلن يكون في مقدورنا أن نمحي بجرة قلم أو زلة لسان من ذاكرتنا وتكويننا الفكري والجمالي التجارب المعاصرة.

ومن هنا أيضا فإن بؤس المسرح العربي ليس بؤسا شكليا إلا في حدوده النسبية الطبيعية، وما قصره على هذا العنصر أو إرجاعه اليه ضربا من التبرير، فالمسرح حدث اجتماعي، وحين يكون الحدث الاجتماعي الذي يحدث فيه الحدث المسرحي قمعيا، يفقد هذا الحدث المسرحي مقومه الأساسي. ألا وهو مناخ الحرية، ويتراجع بذلك المسرح، كحدث اجتماعي، الى حدوده الدنيا. ويتقوقع بين الجدران القائمة، لا بسبب هذه الجدران، كجدران، بل لعدم القدرة على فتح نوافذ يدخل منها الهواء الصحي، حاملا معه أنفاس الناس اللاهثة، وذبذبات صرخاتهم المضمونة.

والمسرح لا يتحول الى حدث اجتماعي، كما ينبغي له أن يكون، إلا إذا تمكن من رصد هذه الأنفاس، وترجيع تلك الصرخات، عندئذ يأتي الناس إليه، سواء أقدمناه لهم في صالة مغلقة، أو في ساحة عامة، أو في مقهى أو مصنع أو مدرسة.

نموذج عربي أم نماذج ؟

وبعد،

هل ستكون لنا صيغة عربية واحدة، وبشكل عربي واحد، ونموذج عربي واحد للمسرح ؟ هل سيكون لنا ذات يوم نمط واحد للحيز المسرحي ؟

أعتقد إننا حتى ولو حققنا ذات يوم وحدتنا العربية المنشودة، فلن تتوحد الصيغة ولا الصياغة، لن يتوحد الشكل والنموذج والحيز المسرحي، ولن يتخذ المسرح العربي في بنيته الكلية شكلا عربيا معزولا مؤطرا ب "البرجل" والمسطرة، فلن تكون لنا، حتى حينئذ، إلا تجليات متعددة لخاصيتنا القومية المتغيرة المتحركة المتفاعلة مع الحضارة البشرية، تجليات تلتقي وتتوحد، تفترق وتتصارع، تخلق خطوطا مشتركة، متشابكة، متضافرة، كما تخلق حدودا مختلفة متباينة، متصارعة، متفاعلة، فالمسرح، وأن كان أكثر الفنون تركيبية، إلا أنه يبقى في آخر الأمر نتاج ذات مبدعة، هذه الذات، لا تشكل، حتى وإن كانت في المسرح تركيبية، وحدها الكل، بعض عناصر الكل تكون ماثلة فيها، كما أنها تكون ماثلة في الكل، ومؤثرة فيه، إنها ليست الواقع المسرحي بشموليته، لكنها تظل مشروطة بهذا الواقع رغم تفردها.

سيكون لنا، إذن، مسرح عربي له نصوصه وعروضه المتميزة، له أسماء وملامح، وله أشكاله وصيغه الخاصة به والمتفاعلة مع تجارب الآخرين، بل ونحن لدينا تجارب مسرحية يمكنها أن تثبت للمنافسة العالمية منذ اليوم، فكيف لو تهيأت لها الظروف المناسبة الأكثر تفتحا، وكيف لو تهيأ لها وجود فضاءات مسرحية تتسق وتطلعاتها ؟

حين أتذكر الأسماء أكاد أجزم صوتنا باتت تتضح نبراته، فبؤس المسرح الذي نتحدث عنه ليس بؤسا عربيا فحسب، ولم تعد مسبباته تكمن كلها في عدم وجود مسرح متطور في تراثنا، بل ولربما كان عدم وجود هذه الأسس الصلدة المتحولة الى مؤسسة متحجرة، كما حدث في أوربا، هو فرصتنا الذهبية في الانطلاق والانعتاق، ونحن لم نعد في واقع الأمر نقف في ممارساتنا المسرحية، لا في تنظيراتنا، عند حدود إعلان "نمريتنا". دعونا، إذن نواصل البحث عن خصائص هذه النمرية، لنكرسها، لنطورها لنجعلها جديرة أن تثبت لمخاطر الانقراض في هذه الغابة الواسعة التي تسمى عالمنا المعاصر.

عن مجلة المسرح
جمهورية مصر العربية

المكان بين السينما والمسرح

- الى الراحل محمد الركاب -

الأستاذ : محمد بكريم

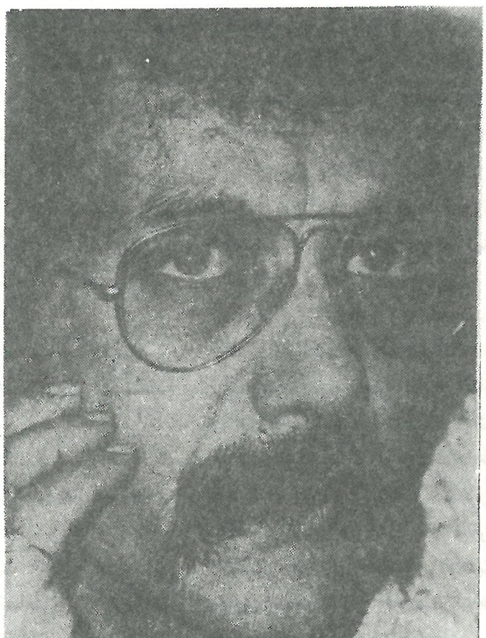
تطرح العلاقة بين السينما والمسرح عدة مستويات للمقاربة. وتاريخيا كان لقاء السينما بالمسرح بمثابة لقاء الهامش بالمركز. لقاء تحت عنوان البحث عن المشروعية الثقافية. فالسينما رأت النور كاختراع تقني سنة 1895 وكفرجة لم تحظ إلا بشعبية محدودة لدى أوساط مهمشة الى جانب ألعاب السوق Les jeux forains. ولكن سرعان ما تأسست جمعيات رائدة التقطت الامكانات الفنية التي تزخر بها السينما فسعت في محاولات متنوعة الى تقريب السينما من النخب الفكرية والثقافية وطرحت كمهمة أولية اخراج السينما من التهميش وتحقيق الاعتراف بها كفن Actالى جانب الفنون الأخرى المؤسسة والتي تسند مشروعيتها الثقافية الى عمق تاريخي طويل. وكان في مقدمتها انذاك (نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين) الرواية والمسرح. لاثبات جدارتها لدى النخب ولتحقيق هويتها الفنية الجديدة تطرقت السينما الى مواضيع وتيمات سبق أن عالجتها الرواية أو المسرح. "ففي سنة 1908 تأسست بفرنسا جمعية الفيلم الفني والتي كان من أهدافها التحرك ضد الاتجاه الشعبي (الميكانيكي السائد في الأفلام الأولى فاستدعت من أجل ذلك ممثلين مرموقين في المسرح من أجل العمل على نقل بعض المواضيع الأدبية الى السينما : عودة ايليس - سيدة الكاميليا - روي بلاس - ماك بت.."

لم تتردد السينما إذن منذ هذا اللقاء التاريخي في اللجوء الى بعض المسرحيات التاريخية أو الناجحة جماهيريا وتحويلها الى أفلام متفاوتة النجاح والقيمة الفنية، سواء تعلق الأمر بنصوص لشكسبير أو بنصوص معاصرة لتينيسي وليامز وآرثر ميلر.

كيف يتم الانتقال من عمل مسرحي الى عمل سينمائي ؟ كيف يتم تحول العلامات المشتغلة في حقل معين الى حقل آخر ؟

لقد ارتأيت ابداء مجموعة من الملاحظات الأولية حول احدى الاشكالات التي يمكن ان تتعرض عملية الانتقال من مجال سيميائي الى مجال آخر له مميزاته منها ما هو خاص جدا ومنها ما قد يتقاطع مع مجالات أخرى ويتعلق الأمر بتوظيف المكان بين السينما والمسرح.

يؤكد جيرار جنين في نظريته السردية على أن الزمن هو أساس اشتغال الحكي الأدبي



ويبدو أن الحكي السينمائي يتأسس على توظيف المكان انطلاقا من كون اللقطة الواحدة الدنيا للفيلم هي أساسا مكانية. إذا كان المكان هو المنطلق لاشتغال الحكي فكيف تتم هيكلته سينمائيا ؟ أقترح ثلاثة مستويات لمقاربة توظيف المكان في السينما.

في البدء وقبل تحرك الكاميرا يمكن الحديث عن المستوى الأول وهو مكان السيناريو أو مكان القصة وهو يحيل الى المكان المرجعي.

عند صياغة السيناريو يتحدد المكان بالنسبة للزمن. فتكون الجملة التي تفتتح عادة السيناريو هي : "داخلي - نهار" أو "خارجي - ليل" في مشهد افتتاح بادس مثلا نجد نهار - خارجي. ويقول بيرمايو أحد أساتذة السيناريو كل الأمكنة تترتب حسب وظيفتها فنجد بالتالي أربعة أنواع من الأمكنة مرتبطة بالنشاط الانساني :

1) أمكنة الانتاج الاجتماعي (معامل، مكاتب، حقول، مدارس، مختبرات، مناجم..)

2) أماكن الترفيه : الفرجة المشهدية (قاعات العروض الفنية..) الرياضة، الطبيعة، مقاهي..

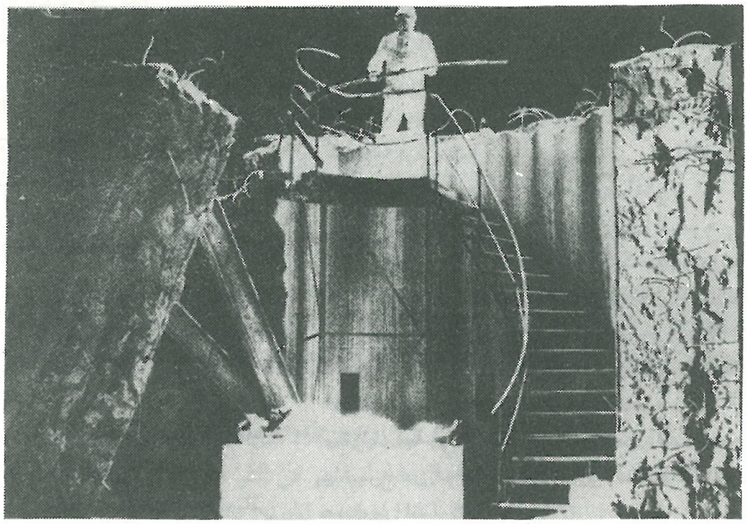
3) الأماكن الخصوصية : البيت، غرفة.

4) أماكن التنقل : الميناء، المطار، محطة القطار، الطائرة، الطريق السيار، باخرة، قطار، سيارة.

إن اختيار المكان الرئيسي لتطور الحكاية يتم بارتباط مع نوعية الموضوع ومع بناء الشخصية المركزية.

المستوى الثاني هو المكان السينمائي وتتم هيكلته على مستوى اللقطة أي بواسطة الكاميرا، وعلى هذا المستوى يمكن الحديث عن اللقطة المسطحة أو اللقطة ذات عمق المجال ومن المعلوم أن هذه الامكانية التي توفرها السينما هي التي سمحت بالحديث عن انطباع الواقع في السينما وعن السينما الواقع فعمق المجال بالنسبة لبعض المنظرين كالفرنسي أندري بازان A. Bazin يسمح بالتعامل مع العالم كما هو، دون تدخل لذات فاعلة في هيكلة المكان. غير أن عمق المجال لا يخلو من خدع في نقله لواقع المكان. ودون الدخول في نقاش طويل، فعمق المجال يوفر للسينمائي عدة

امكانيات لتجزيئه وتكسير وحدته الظاهرة. فبواسطة تركيب اللقطة وتأثيثها، يمكن تحويل



وحدة المكان في عمق المجال الى عدة أمكنة ذات استقلالية درامية نسبة أو ذات وحدة درامية مركبة. وهنا يمكن ادخال دور الخطوط الموجهة للنظر، الانارة، الألوان.

ودائما على مستوى اللقطة تتم هيكلة المكان بواسطة سلم اللقطات فاللقطة العامة ليست هي اللقطة المكبرة. إن اللقطة العامة تحيل الى المكان المفتوح واللقطة المكبرة تحيل الى المكان المغلق وعادة ما يتم اختيار هذه أو تلك بارتباط مع بناء الحكاية. في فيلم سهيل ابن بركة الأخير "طبول النار" تطغى في الجزء الأول من الفيلم اللقطة المقربة بارتباط مع وضعية عبد الملك المحاصر هنا وهناك وفي الجزء الثاني من الفيلم حيث يتحكم عبد الملك في مصيره ويستعد لقيادة البلاد تعود اللقطة العامة لتبرز العلاقة المتحررة التي تجمع بين الشخصية المركزية ومكان تطورها.

غير أن المكان السينمائي لا تتم هيكلته على مستوى اللقطة بما هو موضوع اللقطة بل أيضا بما هو خارجها. أو بما يصطلح عليه سينمائيا بالمجال أوخارج المجال. فالمجال هو كل ما تحويه اللقطة وخارج المجال هو كل ما يشكل في نفس اللحظة استمرار لمجال اللقطة . فعندما نرى "ميلود" بطل "حلاق درب الفقراء" في لقطة مقربة داخل المقهى وهو يشاهد التلفزيون فالمجال هنا هو وجه ميلود (تشخيص الحبشي) وخارج المجال هو التلفزيون وباقي المقهى.

يحدد المنظر الأمريكي نويل بورش ستة أنواع من خارج المجال :

- أربعة منها تناسب الاطار : يمين/ يسار، فوق/ أسفل.
- نوع خامس يعرفه بكل ما يوجد داخل الديكور أو وراء إحدى العناصر المكونة للمجال
- نوع سادس من خارج المجال وهو كل ما يوجد بالنسبة للحكاية في الموقع الذي توجد به الكاميرا. وسأسوق مثالا من "حلاق درب الفقراء" : في الجزء الأخير من الفيلم سيصل ميلود ضمن هذيانه الى حديقة الحيوان وسيتوجه الى الحيوانات بخطاب وفي لقطة مقربة سوف يوجه نظره صوب الكاميرا ولكن في الفيلم نظره موجه الى الحيوانات أي حيث تتواجد الكاميرا. ذلكم هو البعد السادس لخارج المجال.

ويتم الربط بين المجال وخارج المجال بواسطة اتجاه النظر أو الكلام أو حركة اليد.. كما أن حركة الكاميرا تقوم بهذا الدور فيكفي لحركة صغيرة للكاميرا ليتحول المجال الى خارج المجال وما كان خارج المجال يتحول الى مجال. وهذا التوظيف السينمائي للمكان يسمح للمخرج بابداع لغة معبرة وبليغة تستدعي خيال المشاهد وادماجه في انجاز المكان واستيعابه.

المستوى الثالث لمقاربة المكان في السينما هو المكان الفيلمي. يقول مارك ڤرني : المكان الفيلمي هو الذي يتأسس عبر الانتقال من لقطة الى لقطة أي الذي يشكله الفيلم في عرضه. ويتأسس عبر المحور التركيبي بواسطة :

* التكرار
* التحول والتطور
* التعارض

وهذا التركيب يتم بواسطة عملية المونتاج التي تسمح بالانتقال من خطاب المكان الى خطاب حول المكان. فالمونتاج يسمح ببناء الفيلم عبر سلسلة من التركيبات والتعارضات بين:

أماكن داخلية/ أماكن خارجية
مكان مملوء/ مكان فارغ
مكان مغلق/ مكان مفتوح
مكان مظلم/ مكان مضيء
مكان موحد/مكان متقطع

في قراءتي لفيلم حلفاوين ركزت على توظيف الجسد في علاقته بالمكان فوصلت الى خلاصة ان مسار الفيلم هو مسار تحقيق الطفل لحريته ولرجولته وهذا المسار يتحقق عبر انتقال في المكان، هذا المكان المؤسس على ثنائيات:

المكان الداخلي: الحمام - البيت / مكان القمع والبحث عن الذات

المكان الخارجي: الشارع - الدكان .. / مكان الحرية والتعلم

مكان أسفل: بهو الدار/ سلطة - اصطدام

مكان عال: السطح/حرية - انطلاق

الفيلم ينتهي بلقطة تحتية للطفل فوق السطح: مكان تحقيق حريته في حين بقي الاب في الاسفل

ولعل احدى سمات السينما الكلاسيكية هي انها ربطت بين هيكلة (المكان وهيكلة الحكاية وبالتالي يمكن مقاربة هذه بمقاربة تلك. وتلك قصة أخرى..

كيف عالج المسرح بدوره هذه الاشكالية ؟

لقد كانت نيتي (وانما لاعمال بالنيات..) مقاربة اشتغال المكان في "حلاق درب الفقراء" الفيلم والمسرحية. غير أنه وإن كنت أتوفر على شريط فيلم حلاق درب الفقراء فإنني لا أتوفر إلا على نص المسرحية. وبما أنني أكتب في مجلة للمسرحيين فلن أضيف جديدا إن قلت بأن المسرحية / العرض ليست هي المسرحية / النص في انتظار تحقيق هذه البنية أضيف ملاحظات حول المكان والمسرح.

لا أتذكر أين قرأت إحدى تعريفات بتر بروك للمسرح حيث يقول : لكي يكون هناك مسرح يكفي أن يكون هناك مكان وأن يمر شخص من ذلك المكان وأن يراه شخص آخر. وبشكل أكثر أكاديمي يقدم باتريس بافيس التعريفات التالية للمكان :

1 - المكان الدرامي وهو المكان الذي يحيل اليه النص. مكان متخيل من طرف المشاهد.

2 - المكان الخشبي وهو المكان الذي يتحرك فيه الممثلون سواء كانت هذه الحركة في اطار الخشبة نفسها أو ضمن الجمهور.

3 - المكان السنوغرافي (أو المكان المسرحي) وهو الذي يشمل مكان الخشبة ومكان الجمهور وهو بالتالي المكان الذي يجمع بينهما أثناء العرض.

4 - المكان الحركي وهو المكان الذي يخلقه الممثل بحضوره وحركته وتنقلاته

5 - المكان النصي وهو مكان النص المكتوب النص كمكان مقروء أو مسموع.

6 - المكان الداخلي وهو الذي يتشكل عندما تحاول الخشبة تجسيد حلم أو إحدى فنطازمات شخصية من الشخصيات.

آن أوبرسفيلد تنطلق بدورها في تعريفها للمكان المسرحي من تحديد المكان المسرحي

تحديد أعتبره أساسيا بالنظر لكون المسرح مرتبط بالمدينة وأفتح قوس لأقول بأنه عندما نتحدث عن أزمة المسرح الا نطرح بشكل أو آخر أزمة المدينة أو أزمة المشروع المديني بما هو مشروع أشمل لتصور مجتمعي.

ولكن ما يهم في هذه المقاربة هو عندما تنتقل آن أوبرسفيلد الى مجموعة من التقسيمات للمكان المسرحي منها ما يشمل القاعة والخشبة ثم الخشبة وحدها لتصل الى خلاصة أساسية وهي أن المكان المسرحي مكان متعدد ومرتبط بتصور الاخراج. وبالنسبة اليها فإن المكان المسرحي الناجح "هو الذي يستطيع في أحسن الأحوال أن يكون في نفس الآن مرآة لنصه، صورة لعالم اجتماعي بنية مخيالية لعالم ذاهي، ساحة للتحرك الحر للجسد ومحاكاة للنشاط الانساني" كيف تتم هيكلة المكان المسرحي كمكان لتحول النص الى عرض ؟ إن الدور الذي أصبح بارزا في عملية التحول هذه هو دور السينوغرافية، هذا المصطلح الذي بدأ يأخذ موقعه المتميز في عملية الاخراج أو الميزأونسين على الأصح. إن السينوغراف هو مهندس المكاس المسرحي اعتمادا على مجموعة من المعطيات المكانية التي يمكن اجمالها فيما يلي :

معطيات ما قبل نصية : معطيات المكان السائدة في المجتمع والمحددة مثلا لشكل قاعة العرض ولشكل خشبة العرض.

معطيات نصية وهي معطيات مرافقة للنص المسرحي كعمل أدبي، منها ما هو معلن (المعطيات التي توفرها Les Didascalies) ومنها ما هو مبطن (والتي يستوحيها السينوغراف من الحوار ومن داخل النص)

معطيات ما بعد نصية وهي الاضافات الابداعية للاخراج والمرتبطة بالديكور المتوفر، بجسد الممثلين، بتوظيف الانارة..

لقد سادت لفترة طويلة فكرة تقول بأن السينما تتقدم عن المسرح بفضل امتيازها بمرونة المكان على عكس المسرح الذي يعرف "محدودية المكان".

لقد أثبت تطور الابداع نسبية مثل هذه الأحكام. فالسينما يمكن أن تتعامل مع نص يوظف مقولة وحدة المكان بشكل أقصى واذكر هنا فيلم "ميلو" Alain Resnais Mélo "ألان ريني" والمأخوذ عن نص مسرحي. كما أن المسرح من جهته ورغم محدودية المكان الموضوعية إن صح التعبير التي ينطلق منها بحكم آنية العرض ومباشرته (على عكس العرض السينمائي / فإنه يسمح بتوظيف متحرر ومتعدد للعلامات المكانية).

وانطلاقا مما قيل عن المكان السينمائي فيمكن مقاربة المكان المسرحي كهيكلة سينوغرافية انطلاقا من المشهد (Scène) كوحدة درامية توظف المكان على عدة مستويات أقترح منها :

العمق / السطح

العمودي / الأفقي

المغلق / المفتوح

المملوء / الفارغ

إن ميزة المكان المسرحي هو أنه ذو أبعاد ثلاثة على عكس السينما التي هي ذات بعدين. وهذا المعطى يسمح بتوظيف العمق في صياغة المكان أو إلغائه.

إن إلغاء العمق يسمح بالاشتغال على المحورين الأفقي / العمودي. في مسرحية النمرود في هوليود. في الجزء الأول من العرض تطغى العمودية علي الأفقية : العمارة - السلم - جسد الممثلين كلها خطوط تحيل الى العلاقة أسفل - أعلى.

وديكور العمارة إذ يلغي توظيف العمق فقد سمح من منصور عبد الواحد عزي الى توظيف تعددية عمودية بواسطة استغلال اطار النوافذ كأمكنة متعددة في الجزء الثاني وبعد لحظة الحلم ستنتقل الحركة الى مستوى أفقي.

مكان الحلم تمت هيكلته بنوع من التضخم من Inflation من العلامات والاكسسوارات كلها معطيات لقراءة معاكسة لمكان تحرك الشخصية الرئيسية في واقعها اليومي.

إن هذه المقاربة السريعة للمكان تتوخى فقط اثارة مجموعة من الملاحظات كمساهمة متواضعة في النقاش النظري حول السينما والمسرح من أجل تطوير مستوى استهلاكنا الى مستوى المشاركة الابداعية.

البيضاء مارس 92

مراجع :

L'Ecole du spectateur, Anne Ubers
1981 Paris, feld, Editions Sociales
Dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis, Editions Sociales, Paris, 1987
Lectures du film, collectif, Albatros, Paris, 1980

النو والكابوكي.. فن جدلي(*)

ماساو ياماگيشي (**)
ترجمة: شكير عبد المجيد

من الاشكال المسرحية الكلاسيكية اليابانية الاكثر شهرة في العالم فن النو No والكابوكي kabuki eويعتبر فن النو على المستوى الكرونولوجي، سابقا عن فن الكابوكي، اذ يؤرخ لظهوره بالنصف الثاني للقرن الرابع عشر بينما يعود أصل الكابوكي الى بداية القرن السابع عشر.

يقترن ابتكار مسرح النوبالممثل ـ - kan (1333 - 1384) †ami kiyotsuguالذي ابدع ، انطلاقا من عدة اشكال مسرحية موجودة، النوع المسرحي الجديد sarugaku - no -nô تحت اشراف shogan yoshimitsu asikaga وظل عمل kan - ami ينتظر من يتمه حتى مجيء ولده †-zeami (1363 - 1443)الذي وصل مسرح النو الى نقطة الاكتمال الفني، وترك بالموازاة مع ذلك ، مجموعة من الكتابات الفلسفية حول مباديء هذا الفن.

استأثر فن النو بإعجاب الطبقةالعسكرية اليابانية القروسطية، لأن دقته الجمالية تبدو مطابقة للأخلاقيات الصارمة للساموراي، لكن بخلاف قانون هذه الاخلاقيات، فإن الدقة الجمالية للنو مأخوذة من جمال صوري beauté formelle مستمد من الايماءات والاشارات القادرة على ملامسة الوعي الاعلى الجمعي .

يعتمد مسرح النو، كأساس، على الثقافة اليابانية الموروثة عن الشمانية (عبادة الطبيعة والقوى الخفية في آسيا الوسطى)(***) بينما الاخراج يتميز ببساطة وزهد كبيرين: قماش الخلفية مزين ، بشكل بسيط، بصورة صنوبرة كبيرة تستدعي، دون شك في أدهان المختصين ال kaju : طيف شجرة مقطوعة تشغل مركز الخشبة في مسرح الظلال (wagan kulit) كانت الاشجار الهرمة موضع احترام وإجلال لدى قدماء اليابان الذين اعتبروها كمكان لنزول الآلهة على الارض، ويحتمل أن تحيل هذه الصنوبرة على محور مركز الارض، وكونها مقترنة بفكرة البقاء والأبدية يفسر، دون شك، إمكان اعتبارها مدار العالم في النو فإنها إذن (الصنوبرة) النقطة البؤرة التي تخضع لها الآلهة مجسدة في الممثلين والجمهور.

يتضمن ريبيرتوار النو أنماطا مسرحية متعددة: فهناك sambaso †okina†Ë ,وهما مسرحيتان طقوسيتان شعائريتان، حيث الهمتنكر في هيئة رجل هرم يحاور روح المكان l'esprit de lieu ذي سمات متخفية بواسطة قناعه أسود (waki no) يعمل على اخراج /ابراز تنويعات واختلافات موضعية قليلة الاهمية؛ وهناك مسرحيات تظهر فيها أرواح المتحاربين الموتى، مسرحيات نسائية، مسرحيات متخصصة في الجنون، ومسرحيات للعفاريت والشياطين..

على الرغم من الاختلافات الجلية في مسرحيات النو التي تتكون بمقدار التنويعات على مستوى التيمة الاساسية، فإنها تمتح وتستلهم من نفس النسق الحكائي: أرواح الماوراء، ما يثير من الشياطين، ومايخالج اللاوعي النسوي او ارواح الموتى التي يتم استحضارها على الخسبة بواسطة " وسيط روحي medium" يأخذ في الغالب شكل كاهن/أسقف متنقل؛ هذه الارواح تحكي حكايتها في رقص خفيف قبل أن تختفي تحت طمأنة وسكينة صلوات الكاهن.

وتتركب مسرحية النو، عموما ، من ثلاثة ادوار اساسية : ال shit (البطل) وال waki (او الوسيط الروحي) (يكون صلة بين البشر والارواح في التنويم المغناطيسي) ويشخص عموما في هيئة كاهن متجول)، ثم الai- kyogen (شخصية محلية تلعب دور الوساطة).. ويتركب دورال shit من جزئين: ال mae- shite في بداية المسرحية والذي سرعان مايتحو،ل الىato- shite لما تعاود نفس الشخصية الظهور في شكل مغاير، فشخصية ال shite تظهر في البداية بمظهر شخصية غير مؤذية تنسحب بعد ملاقاة ال waki ؛ ال ai- kyogen يفسر الاسطورة المتعلقة بالبطل (او shite) الذي يعارد الظهور من جديد يحمل قناعا بعد استراحة أو فاصل.

ويمكن اضافة الجوقةchoeur التي تجلس على يمين الخشبة تحكي المقاطع المروية في المسرحية وتتدخل في اللحظات الدرامية لتنتشر بشكل مغال في الرمزية، ويفترض في هذه الجوقة التعبير عن الصوت الداخلي للحضور/ الجمهور.

لدور ال waki كذلك اهمية كبرى من حيث كونه يعكس الحقيقة التاريخية ولو بشكل جزئي، ففي نهاية القرن الثالث عشر، كانت الديانة البودية اليابانية ال jishu تعتقد القدرة على التواصل مع ارواح الموتى بالغناء والرقص . ويحكى ان عددا من البوديين كانوا يزورون مواقع الحروب القديمة ويصلون من أجل المتحاربين الذين ماتوا هناك، وكان كاهنjishu يحكي للمتحلقين حوله سلوكات المتحاربين الذين سقطوا في المعركة عبر استحضار روح البطل المتوفي بواسطة قوة الحكي، كان هؤلاء الكهنة ـ كهنة اليابان القروسطية نوعا ما خلفا للشامان †chamonsوالشفعاء الوسطاء بين عالمنا وعالم الغيب.

ان مسرح النو في جوهر ، مسرح تخييلي، ويمكن القول ان خشبة

مسرح النو تعادل شاشة سينما تبث وجوها غير حقيقية صادرة عن الوعي الاعلى لل waki الذي يشتغل كجهاز للاسقاط، وتأمل ما يعرض في هذه "الشاشة "الخيالية يضيء لكل متفرج الاعماق السرية لروحه/عقله الخاص.

ان تأصيل التجربة الشامانية اليابانية القديمة هو ما مكن مسرح النو من الاستمرار في تحريك شعور المتلقي المعاصر، فحضور عرض من مسرح النو هو نوع من التجربة السيكولوجية والعلاجية التي تحرر المتلقي من مكبوثات وجود مقطوع عن الجذور العميقة للكائن.

اما الكابوكي فهو شكل مسرحي أكثر جدة بالمقارنة مع مسرح النو مادام زمن انتشاره يصعد الى بداية القرن *17*، غير أن الاختلاف بين الشكلين ليس على المستوى الكرونولوجي فقط. اذ نلاحظ في تاريخ المسرح الياباني ـ وملازمة لطبيعة هذا المسرح ـ نزوعا نحو خلق أشكال مسرحية جديدة حسب سيرورة جدلية / دياليكتيكية.

منذ أزمنة سحيقة جدا، كان ظهور الآلهة ضمن الفلكور الياباني يأخذ شكل مجابهة بين ال kami او الآلهة وال modoki اي وسيطه، وهذه الثنائية تتكرر باستمرار في اليابان ضمن بنية الاعتقاد بالكامي kami وكذلك ضمن عملية ابداع أشكال مسرحية جديدة.

في الواقع، اذا كان التعارض بين " الكامي و" المودوكي" يعبر في الاصل، عن تعارض بين الاله ـ زائر غريب عن المجتمع ـ والمودوكي ـ مترجم الرسالة الالهية ـ فإنه يساعد على التعبير عن أنماط اخرى من العلاقات الجدلية: تلك التي بين المقدس والمدنس، بين الفاتح المنتصر والمهزوم.. تماما كما يمكن أن يحيل التعارض بينshite (البطل) و waki(الوسيط الروحي) على التعارض بين الارستقراطية والشعب او بين الشيوخ والشباب.

ضمن هذا السياق الجدلي، رأى الفن الكابوكي النور، ويعود أصل هذا فن الى شخصية اسطورية من صنع الكاهنة. okuniالمرابضة المرابضة في معبد izumo-taisha يتحلق حولها جمهور عريض، تظهر على الخشبة بمظهر الوسيط الروحي (waki) تستدعي روحyamasaburo-nahoya وهو محارب شاب وجميل سقط في المعركة. مع تسجيل ان كابوكي اوكيني ( ) يحترم في الجوهر بنيات فن النو الموروثة عن الشامانية، لكنه يختلف عنه في دعواته وشعائره الربانية وبجمهوره، فبينما يرحل النو الى الماضي متوجها نحو الساموراي، فإن الكابوكي، الاكثر تكيفا مع ذوق النخبة التجارية يهتم اكثر بعالم الاعمال le monde des affairesالمعاصر عوض الماضي التاريخي والاسطوري.. هناك حيث يستأنف فن النو روح الماضي لاجل الغوص في الاعماق المجهولة من الروح، نجد الكابوكي يسعى، في الجوهر الى تحميس الطاقة الحيوية للطبقة التجارية بالمدن.و إذا كان مؤلفو (مسرحيات) الكابوكي يوظفون السياق التاريخي في الغالب، فلأجل التستر على النزوع المعاصر نحو الدسيسة l'intrigue ، ولان حكومةtokogawa قامت بمنع ممثلي الكابوكي من استلهام الراهن السياسي.

انتشر فن الكابوكي في اتجاهين مختلفين حسب مدينتي -OSA KAوEdo (طوكيو حاليا) اللتين ظهر بهما هذا الشكل المسرحي في بدايته. لقد كانت OSAKA قبل كل شيء مدينة تجارية السكان يستقبلون الحياة بمزاج داعب وواقعية يظهر أثرها في أسلوب واگوطو الكابوكي (اسلوب سلمي او بورجوازي)وب Edo عاصمة الحكومة العسكرية ساعد اختلاط الجنود بالمدنيين على ظهور نمط حياة مختلف وطبع عنيف وغضوب يوجد صداهما في أسلوب اراگوطو الكابوكي (عنيف او حربي) وهنا ايضا نجد التعارض الجدلي بين الانسجام /التناغم، صفة روحانية الموتى، والعنف الذي يميز الأسلوب المنحدر عنه.

تقرن المخيلة الشعبية اليابانية دائما العنف بروحانية جديدة كما تتجلى في أسلوب ال . aragoto بينما بنية ال wagotoأكثر مطابقة لخاصية الروحانية الجديدة التي يستقبلها الكاهن او الكاهنة. في تمثيل أسلوب ال wagoto تدور المسرحية ، على العموم في حي اللذات، حيث يأتي أغنياء التجار ليعيشوا قصصا غرامية رقيقة ومهذبة منسجمة مع دقة قواعد آداب المعاشرة . ويفترض في الزبون أنه اله زائر، والجايشا la geisha(مغنية وراقصة يابانية) تلعب دور الكاهنة. فهناك ، اذن استمرار لبنيات تتأسس على التعارض بين shite (البطل) او الخاصية الأساس و waki أو الوسيط .

عرف اسلوبا الكابوكي. ال wagoto وال Aragoto، تطورهما ضمن سياقين حضريين مغايرين يتمايزان بتعارضاتهما واختلافاتهما الاسلوبية، غير انه يحدث ان يلتقي الاسلوبان في نفس المسرحية كما هو الشأن في مسرحية Sugawaraden jutenaraikagami " منزلSUGWMARA " التي يتحول البطل فيها من اسلوب ال Wagoto الى بطل تراجيدي باسلوب ال Aragoto، وكما هو الشأن كذلك في مسرحية " حادث دامي بسرك اوساكا Natumatsurinani wakagani."

شكل التعبير الفني حر وشعبي لقد استطاع الكابوكي دمج عدد من الخصائص الفنية التي يتوفر عليها الممثلون الجوالون، والاغتناء مما استعاره من مختلف الاشكال الموسيقية الراقصة والمسرحية المعدة باتقان عن فن النو، والمرفوضة من طرف الفن الجامد. وانسجم فن الكابوكي على الخصوص، مع تمثل ما أخذه عن المهمشين (السارق، الجايشا) لاجل تحويله الى تمثيل على درجة عليا من الفنية، ان هذه الكفاءة على توليف الجوهري بالهامشي والسامي بالمبتذل، هي التي جعلت الكابوكي لايزال جذابا على اوسع نطاق باليابان.

حين بدا فن النو تفجيرا لاعماق اللاوعي، فإن فن الكابوكي اخذ، كنقطة انطلاق، الحوادث الاكثر هامشية والتي لاقيمة لها في الحياة اليومية. لكن هذين الشكلين المسرحيين يلتقيان في كونهما منفذين الى الجمال الصوري/ الشكليFormelle وعلى هذا المستوى فإنهما يتكاملان.

إحالات :

(*) العنوان الاصلي للمقال هو No et Kabuki Un Art Dialectiqueورد في مجلة Le courrier de l unesco في عدد خاص بالمسرح (Theatres du monde) السنة *36* عدد ابريل *1983* الصفحات*15* ـ *16* ـ *17*.

(**) Masao Yamaguchi ، استاذ بمعهد الدرا سات اللغوية والثقافة الاسيوية والافريقية بطوكيو، له مجموعة من المؤلفات اهمها " دعوة الى انطولوجيا الثقافة " (*1982*).

(***) الكلمات الموجودة بين المعقوفين [ ] هي من اضافة المترجم لضبط السياق او لتقديم التعريف.

راهن الحركة المسرحية

- بمكناس -

واللقاء المسرحي

تقديم :

لم يكن سهلا، حين اقترحنا هذه الندوة، ان نجمع على طاولة واحدة كل الاسماء التي ارتأينا ضرورة اشراكها للمساهمة في اغنائها. ان ترسبات الماضي وانعدام الثقة وسوء الظن، كلها عوامل جعلت مهمتنا صعبة.

كانت اول ردود الفعل مشجعة، لكنها عبرت عن تخوفها من ان تتحول الندوة الى مناسبة لتصفية الحسابات.

ولتجاوز هذه الوضعية، بادرنا الى اجراء لقاءات تمهيدية مع الاطراف، حاولنا خلالها توضيح اهدافنا. فبالاضافة الى اننا نود الوقوف على طبيعة فهم اهم الفعاليات الشابة لوضعية الممارسة المسرحية بمكناس، يهمنا ايضا تذويب الجليد بينها، وان نستطيع مد جسور الحوار خدمة لالتزامها المشترك بالمسرح والحركة المسرحية والتي باتفاق الجميع تعيش وضعا مأساويا.

الحوار - الندوة الذي تحقق على اساس هذه التحديدات، حوار مسجل على مدى اربع ساعات على مرحلتين. لم نتصرف فيه الا قليلا، اساسا عندما لاحظنا ما يلي :

- التكرار، وهي ظاهرة بدت طبيعية نتيجة انزلاقات الحوار الشفوي .
- الجمل غير التامة التركيب والتي لاتؤدي اي معنى.
- التعبيرات الدارجة وادوات الوصل والتي تتكرر بكثرة في الجملة الواحدة.

خارج هذا، فإن نص الندوة قد اخلص لمادار خلالها فعلا.

إن الشيء الممتع الذي استشعرناه، ونحن ننتهي من نسخ نص الندوة هو الذي يتجلى في مظهرين :

الاول : انجاز اول وثيقة تتعقب بعض مراحل اللقاء الوطني، والذي بقي حبيس الذاكرة الفردية

- الثاني : تحول لا إرادي للجلسة - الندوة الى ما يشبه الجلسة العائلية. اذ لم تنته الندوة، حتى بدا أن الخلافات والتحفظات والتخوفات قد تركت مكانها لحوار شفاف بين ذوات شفافة.

*****

شارك في الندوة :

- <u>حفيظ العيساوي :</u> عضو اداري بجمعية رواد الخشبة
- <u>حسني العيساوي:</u> عضو اداري بجمعية رواد الخشبة
- <u>عبد المجيد باقاسم :</u> عضو بجمعية رواد الخشبة - غير عامل لبعد مقر عمله.
- <u>خديجة البورقادي :</u> عضو بجمعية رواد الخشبة مسؤولة ثقافية.
- <u>علي قروي :</u> عضو اداري بمسرح وليلي وعضو اساسي سابق بجمعية رواد الخشبة.
- <u>خالد العمراني:</u> مهتم - عضو سابق بجمعية رواد الخشبة
- <u>محمد امنصور :</u> مهتم - ساهم الى جوار الجمعية في بعض دورات اللقاء الوطني

<u>**ملحوظة :**</u> خلال مجريات الندوة، حضر رئيس الاتحاد المسرحي، حيث تتبع من موقعه كملاحظ، بعض التدخلات خاصة التي توجهت بانتقادات الى الاتحاد، وقد طالب بتدخل، لم نجد في " دراما " الا تلبيته لتقديرنا انه من الهام سماع رأيه.

ادار الندوة : طاقم التحرير المكون من :- سعيد طنور - الزيتوني بوسرحان - شكير عبد المجيد - الجعفري محمد


المجلس البلدي بمكناس
نحو تجريب مسرحي يؤسس الفعل
88/1/2 - 87/12/26

نص الندوة :

راهن الحركة المسرحية يتلخص في فرقتين

باقاسم : اجابة عن سؤال راهن الحركة المسرحية بمكناس، اعتقد أنه راهن لاينفصل عن حالة الحركة بالمغرب. فالحركة المسرحية الوطنية تعيش مأزقا خطيرا والممارسة المسرحية تعرف ترديا على جميع الاصعدة. حقيقة أن حدة المشاكل تختلف من مدينة الى أخرى، وهو امر طبيعي، الا أن السمة العامة هي أن المسرح يعرف تراجعا كبيرا. الا ان تردي الحركة المسرحية بمكناس وفاس يعتبر شيئا مؤلما نظرا للدور الذي كانتا تلعبانه في تاريخ الحركة المسرحية في المهرجانات الوطنية، لقد كانت مكناس دائما تتمثل بفرقتين، وقد استمر هذا الى حدود السبعينات، حين ظهرت أجيال أخرى كانت أكثر عددا وأقل إشعاعا.

الآن هناك كم كبير من الفرق المسرحيةو لكنها لا تنتج اطلاقا، بل لا تحضر حتى العروض المسرحية.

وعلى هذا الأساس يمكن تلخيص الراهن في فرقتين، فرقة رواد الخشبة وفرقة مسرح وليلي، بالنسبة للفرقة الأخيرة ومن خلال تصريحاتها جاءت لتفتح باب المسرح المحترف أو المتفرغ، إلاأنها تجربة لا يمكن إصدار حكم عنها الآن، لأنها في بدايتها وان كانت هذه البداية يكتنفها كثير من الخلل، فلقد أوحت لنا بالنموذج الاحترافي الى أن كم عروضها، وهي حسب علمي أربعة عروض خلال أكثر من سنة، تجعلنا نطرح كثيرا من الأسئلة حول مستقبل هذه التجربة، أما رواد الخشبة، هي راهنا موجودة في الساحة وتقترب من سنتها العشرين وقد قدمت الشيء الكثير. هناك ظاهرة أيضا، لابد من الاشارة اليها وهي أن مجمل المشتغلين بالممارسة المسرحية قد تخلو عنها، شيء مؤسف.

وليلي : مكونات غير متجانسة

حفيظ : سأبتدىء من نقطة أساسية سأقتسمها مع الأخ باقاسم، هو أنه لا يمكن فصل الظاهرة المسرحية بمكناس عن الحركة المسرحية بالمغرب. فالوضع العام بالفعل هو وضع مأزوم.

أما بالنسبة للفرق التي يمكن اعتبارها تمثيلا للحركة المسرحية بمكناس، أقول، أنه، عدا جمعية رواد الخشبة، فإن الجمعيات الأخرى لا تتوفر على مشروع ثقافي وفني، حقيقة أننا لدينا اتحاد مسرحي إلا أنه أيضا بدون مشروع أو تصور. إذا أضفنا الى هذا غياب مجموعة من الفعاليات والأسماء التي عجزت عن استمرار مشروعها، فإن جمعية رواد الخشبة تحاول تأسيس مشروع ثقافي وفني واضح.

وسأفتح هنا قوس، للحديث عن التجربة المتمثلة في مسرح وليلي، وهي التجربة الاحترافية، أو التي تسمى نفسها متفرغة، أقول، أنها عرفت مجموعة من المشاكل، ويمكن أن تنزلق نحو مخاطر.. من جراء أن مكوناتها غير متجانسة أو متباينة في وجهات نظرها.

نحن نعلم أن الطريق ليس مفروشا بالورود

قروي : شكرا للأخوة في مجلة "دراما" هذا المولود الجديد المتخصص، وشكرا لهم لأنهم في هذه الجلسة سيعطون للقاء نفسا، وهو متبادل(بينهم وبين اللقاء).

ما يثلج الصدر هو أن الحديث السابق، حديث ملم بمجموعة من المعطيات، وهو شيء جميل جدا. فقط هناك ملاحظة بسيطة، قبل أن أمرالى حديثي، أنه فعلا قبل مسرح وليلي، كانت هناك فرقة مسرح الدائرة، التي عرفت وطنيا خلال سنتين، وكان لها برنامج محدد ومضبوط.

من جهة أخرى الحديث عن مسرح وليلي، يقتضي التذكير بأنها تجربة فتية، وفتية جدا، اختارت لنفسها طريقا خطيرا جدا، لماذا ؟ لأننا عندما نناقش مسرح الهواة، نناقش تجربة أربعين سنة، ولكن عندما نناقش المسرح الاحترافي أو المتفرغ لا نتحدث إلا عن بداية الثمانينات، حيث بدأت ملامح هذه التجربة في التجلي، وخاصة مع ظهور فرقة مسرح اليوم.

نحن لا نلغي، ما سبق ظهور مسرح اليوم، من تجارب احترافية، وهي التجربة التي واكبت المسرح الهاوي، لكنها لم تكن تجارب بالتصور الحالي الذي بدأت في أواخر الثمانينات.

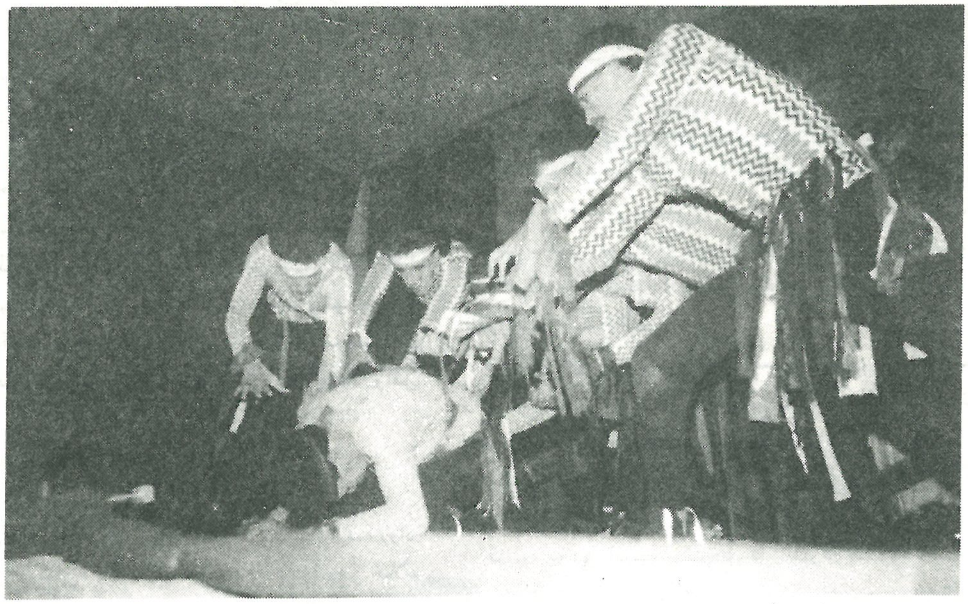
مسرح وليلي اختارت لنفسها هذا المسار وهي تعلم ان الطريق ليس مفروشا بالورود، وتعلم أنها ستعاني الكثير الكثير.

في ما يخص قضية المشروع، فإن للفرقة مشروعا متكاملا، لكننا لا يمكن أن نتحدث عن مشروع دون أن ننجزه. هناك رهانات أو نسميها بالأولويات ما في تجربة مسرحية "الرينگ" حققنا مجموعة من الأولويات، وأقول لكم في جلسة حميمية كهذه، إننا حققنا ما يقرب 50 ٪ من الرهانات، وهذا شيء معجز في الحقيقة.



مشروع الفرقة لا يمكن أن نستقرئه من خلال تجربة مسرحية واحدة، وعلى المستوى الاقتصادي الذي ننهجه خلال موسم أو موسمين. لماذا ؟

لأن تجربة المسرح المحترف ككل بالمغرب غير واضحة المعالم، وأهم ما يطالب به الآن هو تقنين التجربة، ونحن لا يمكن أن نعمل في غياب قانون، هذه المسألة تتحمل مسؤوليتها الدولة، كمسؤولة عن السياسة الثقافية والسياسة المسرحية



(باقي حديث الأخ قروي يتحدث عن مسرح وليلي وعن تصورها الخاص للاحتراف أو التفرغ. حذفناه لابقاء القارئ عند محور راهن الحركة المسرحية بمكناس).

لا يمكن أن نتنبأ بازدهار مسرحي

حسني : (بعد أن شكر "دراما" على مبادرتها، وأعاد المعطيات السابقة حول علاقة الظاهرة المسرحية المكناسية بمحيط الممارسة المسرحية الوطنية)

تعود أسباب هذا الوضع الى :

1 ـ تخلي مجموعة من المسرحيين الذين كانوا فاعلين.

2 ـ كثرة الجمعيات في الأوراق

3 ـ كثرة الصدامات والعراقيل التي ننتجها كمسرحيين، وطنيا، بين بعضنا البعض

4 ـ بالاضافة الى المعوقات وما تفرضه الدولة من متطلبات تطرحها أمام الممارسة المسرحية.

لكن هذا لا يلغي أن هناك حدا أدنى في الممارسة المسرحية، فعندما نلتقي في مناسبات متعددة نرى الغث والسمين، وقد لا يصح أن نتشاءم كثيرا لأن هناك أعمالا مسرحية جادة، تتوفر على مستوى معرفي جمالي ابداعي، ولكن هناك فرقا، وما أكثرها التي تعتقد أنها تمارس المسرح ولكن بالأسف الشديد، تملأ وقتها وفراغها.

وختاما، أقول، لا يمكن أن نتنبأ بازدهار مسرحي والحالة التي نعيشها لا تنبىء بهذا الازدهار

من سلطة الفرد الى سلطة "الجماعة"

خديجة : يمكن أن نميز في تاريخ الحركة المسرحية بمكناس ثلاث محطات رئيسية. محطة الستينات حيث برزت جمعيتا، الفصول والعمل المسرحي وقدمتا أعمالا عديدة ونالتا شهرة على الصعيد الوطني. وما يمكن أن نستشفه من هذه المرحلة، أن الجمعية كانت تعتمد على سلطة فرد واحد، فالمخرج كان هو المتحكم بحكم معرفته التقنية في كل شيء، وبمجرد ذهابه كانت الجمعية تتفكك وكأمثلة أذكر أنه بمجرد ذهاب السي محمد تيمد توقفت جمعية فصول، وبمجرد توقف بوزويع توقفت جمعية العمل المسرحي.

المحطة الثانية، هي محطة، السبعينات، حيث ظهرت مجموعة من الجمعيات ذات مشروع ثقافي مختلف، من بين هذه الجمعيات رواد الخشبة، الانطلاق، المختبر.. لقد لعبت النكسة دورا مؤثرا في توجهها الفني والثقافي والايديولوجي.. في هذه المرحلة ظهرت أشكال جديدة في العمل المسرحي، من حيث الاعتماد على العمل الجماعي وتكسير سلطة الفرد. مع بروز سمة أساسية داخل كل جمعية وهي سمة التكتل رغم الاختلافات والتي كانت في الأغلب طفيفة.

في فترة الثمانينات تصاعد كم الجمعيات المسرحية، بل صرنا نجد جمعيات متواجدة بالاسم فقط، وشهدت العلاقات الجمعوية تقلصا، إذ كل جمعية بدأت تنحو نحو الفردانية المتوقعة.

على المستوى الفني نجد سيطرة ما هو رمزي ايحائي، على خلاف السبعينات التي كان المسيطر فيها ما هو ايديولوجي. لقد أخذت العروض تتطور على مستوى الجودة الفنية. وتعتبر جمعية رواد الخشبة تمثيلا لهذه المرحلة. ولعل شعار اللقاء الوطني "نحو تجريب مسرحي يؤسس الفعل" مؤشر على القفزة النوعية التي حققتها الجمعية.

منصور : قبل الحديث في هذا الموضوع لابد من التأكيد على مجموعة من البداهات، فبطبيعة الحال، الحديث عن تاريخ التجربة المسرحية في مدينة مكناس، هو بالدرجة الأولى حديث علمي أي أنه ليس موضوعا للكلام الشفوي أو للجدل الصحفي. بل إنه موضوع قابل أن يشتغل عليه البحث الأكاديمي بشكل منظم وموثق، بشكل منهجي، إلا أن الموقع الذي تدار من خلاله هذه الندوة هو كذلك يسمح ببعض العلمية، مما يؤكد على أهمية مثل هذا الحوار. خاصة وأننا أمام تجربة لا يمكن أن تكون إيجابية بالكامل أو سلبية بالكامل، وهي تجربة لم تنته بعد، ولكنها في حاجة الى دماء جديدة لكي تتجدد، لكي تضمن استمرارها.

من الصعب جدا، الحديث حاليا عن راهن الحركة المسرحية بمكناس

دون الحديث عن اللقاء الوطني. هذا لا يعني أن اللقاء هو المسرح بمكناس، ولكن من الصعب فك الارتباط بينهما فاللقاء هو الذي يضفي السمة المميزة للمسرح داخل المدينة، لأن خارج زمن انعقاده نادرا ما نسجل نشاطا مسرحيا. وبالتالي فاللقاء يلعب دورا تاريخيا، إلا أن أي تجربة تاريخية معرضة لتواجه عوائق متواصلة من ذاتيتها وشروطها الموضوعية. لقد وصل اللقاء الى مرحلة تحتم البحث عن قنوات جديدة، كي تمده بنفس جديد، قنوات مثل الاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة الذي من المفروض إشراكه، مثل اتحاد كتاب المغرب، لوضع اللقاء في سياقه الثقافي الوطني، مادام يحمل شعارا له بعد وطني، إن امكانيات جمعية دائما هي امكانيات محدودة.

باقاسم : هل للأخ أمنصور اقتراح أو وصفة لكيف يمكن تحقيق هذا الأمر؟.

قروي : لا أرى مبررا لطرح كلمة وصفة، عندما نحلل الظاهرة ليس بالضرورة أن نقدم وصفات. على الجهة المنظمة إذا ما اقتنعت أن تفكر في الوصفة.

باقاسم : ما يعوزنا ليس هو الافكار بل كيف يمكن تحقيقها، اني مقتنع بضرورة دعم الاتحاد ولكن كيف ؟

الحركة المسرحية الآن أمام عائق اللقاء

دراما : ماذا لو عدنا الى محور نقاشنا وأجلنا البحث في المقترحات الى نهاية الجلسة، نعتقد أن الأخ أمنصور لم ينه مداخلته بعد.

امنصور : شكرا، وحتى أختم، كنت قد وصلت الى هذه النقطة. إن الحركة المسرحية بمكناس الآن، في اعتقادي أمام عائق اللقاء، بالنسبة للجمعيات الصغرى. إن الحضور البنيوي الذي يشكله اللقاء في الساحة المسرحية صار يعطي نتائج عكسية. وأمام الجمعية المنظمة فرصة تاريخية بحكم مأزقية وضعيتها لتعمل على كسر الحاجز النفسي والتواصل مع أوسع الفعاليات المسرحية والثقافية.

باقاسم : تعقيبا على كلام الأخ أمنصور خاصة حول ربط علاقات خارجية بين اللقاء وبعض الفعاليات والمؤسسات. أعتقد (وهذه شهادة لله) أن الأخوة المنظمين كان لديهم دائما هاجس التواصل والتعاون، وقد تم التعاون فعلا مع الاتحاد الاقليمي، بالضبط خلال اللقاء الثاني، قد استدعينا كل الجمعيات، لكن للأسف، كل الجمعيات الحاضرة لم تناقش إلا نقطة واحدة اعتبرتها أساسية، وهي رغبتها في أن تصبح طرفا مشاركا في تنظيم اللقاء.

امنصور : هذا كلام لم يكن في محله في ذلك الوقت، أعتقد الآن العكس.

باقاسم : بغض النظر عن هذه الاشارة.

حفيظ : في إطار اقتراح أمنصور، لقد بادرنا الى مد الجسور مع الاتحاد الاقليمي في تلك اللحظة (أي اللقاء الثاني) حين كانت أجهزة الاتحاد قوية لها نجاعتها وفعاليتها، الآن الاتحاد الاقليمي أكثر هشاشة.

وبصفة إجمالية المشكل ليس هو ايجاد نظرية للتعامل مع المؤسسات الثقافية، المشكل هو في إيجاد صيغة عملية. برنامج عمل ما بين مجموعة من المنظمات الثقافية. هنا جوهر المشكل ليس في مكناس فقط، بل في المغرب ككل، لأن تعامل المؤسسات الثقافية لم ينضج بعد، وتستطيعون ملاحظة ذلك في المشكل الذي تعاني منه الجامعة الوطنية لمسرح الهواة. فهل يمكن ، وهذا سؤال أطرحه، وضمن هذا الأفق، أن ننفتح على شرط عام بهذه المواصفات ؟ مع العلم أن للجمعية سوابق مع الاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة، فلقد تمت الاستعانة بالاتحاد الاقليمي، فكانت الكوارث العملية والانتكاسات، بعد اللقاء الثاني، مع ذلك ظلت الجمعية تراسل الاتحاد ولا من مجيب.

قروي : أود أن أصحح رأيا بخصوص دعوة الاتحاد للاجتماع بالجمعية الحقيقة أن الدعوة لم توجه للاتحاد، وبل وجهت للجمعيات، بل ولعناصر محددة داخل هذه الجمعيات، وقد تم النقاش بالفعل، وانتهى الأمر.. لم يتم تطويره أو استثماره.

باقاسم : فعلا.. ولكن مع ذلك، لنلاحظ ما كانت النتائج. لقد كانت كارثية بتعبير الأخ حفيظ، من هنا كان سؤالي لأمنصور.. هل هناك طريقة عملية، مع العلم أن الاتحاد الاقليمي الآن غير موجود، وجمعيات مبتدئة لا يمكن الاعتماد عليها، وجمعيات هي في حكم المنقرضة.. هل علينا أن نرمم هذه الجمعيات ليكون هناك اتحاد حتى نتعامل معه.. وللحقيقة وعلى خلاف ما هو واجب في تأسيس الاتحادات من كونه اتحاد جمعيات نجد أنه مكون من أفراد .. فهل علينا أن ونهيكل الاتحاد أيضا ؟ إن الواقع بسماته تدفعني الى تحييد استمرار تنظيم اللقاء من طرف جمعية واحدة.

ملتقى أگادير مشاكله ناتجة عن الاختلافات بين الجمعيات

لنأخذ مثالا، ملتقى أگادير، إني أعتقد أن 50 ٪ من مشاكله ناتجة عن الاختلافات بين الجمعيات، وهي اختلافات تجاوزت ما هو تقني الى ما هو سياسي..

بالنسبة للتعامل مع اتحاد كتاب المغرب، فقد بادرنا دائما الى الاتصال به واقترحنا عليه أن يتكلف بالجانب النظري، وكان جوابه : نحن جمعية وطنية ولدينا مسؤوليات. وتنظيم وبرنامج عمل سنوي.. وهو خطاب كان معيقا للتواصل والتعاون.

اتحاد كتاب المغرب الآن فرقه ومهرجانه

حاليا لم يعد ممكنا حوار من هذا النوع، لقد خلق اتحاد كتاب المغرب أطره المسرحية وفرقه ومهرجانه، مما يزيد من تعقيد الحوار ويحكم عليه بانسداد الأفق. نحن لا يمكن أن نخضع شروط تعرفونها جميعا.

التعامل مع اتحاد كتاب المغرب ليس سهلا، لابد من وسائط، فانتماؤك ينبغي أن يكون كذا، وأن تكون ذا شهرة، أنا أقول هذا وأعلم أنه سينشر وأتحمل في ذلك مسؤوليتي.

الجماعة الضاغطة

العمراني : إن أي حديث عن الحركة المسرحية بمدينة مكناس، ونحن في بداية التسعينات هو حديث انطباعي يعتمد على الذاكرة، ونوع من الانفعال مع الوقائع. ومع ذلك يمكن القول أن ما آلت إليه وضعية المسرح عموما بمدينة مكناس، يتجلى من خلال الملاحظات التالية :

1 ـ لا نستطيع خلال سنة كاملة، خارج اللقاء الوطني أن نشاهد أكثر من عرض أو عرضين.

2 ـ سيادة الآدان الصماء إذ ليس هناك تواصل حقيقي بين الفعاليات المسرحية فاعلين وممارسين ومهتمين.

3 ـ غياب الحديث العلمي تفرض واقع الساحة المسرحية.



إن صعوبة الموضوع نقترص من جهة عقلا تجميعيا تركيبيا، وتفرض من جهة ثانية معطيات توثيقية وتعترض أخيرا، وجود مجهود جماعي.

إن الساحة المسرحية لا تمتلك بالفعل، هيكلا قادرا على تمثيلها والحديث باسمها، ولا وجود لتشكل جماعة / مؤسسة ضاغطة لا في علاقتها بالجامعة ولا بالمؤسسات الثقافية الأخرى.

"تاريخ مؤامرات"

أما بخصوص علاقة اللقاء بالاتحاد المسرحي، حقيقة أني لم أعش التجربة داخل الاتحاد، ولكن تم الحديث عنها، *لقد كان تاريخ الاتحاد المسرحي تاريخ مؤامرات، تاريخا تحبك فيه المؤامرات، أنا لا يهمني الآن المسؤول عن هذه المؤامرات، فالكل كان يتآمر*، فكنت أتمنى لو أن الأخ بوسرحان حمل هذه الآلة (آلة التسجيل) ودار في المقاهي لوثق مجموعة من الكلام، وكان سيقدم لنا بالفعل صورة حقيقية عن واقع الحركة المسرحية بالمدينة.

من ضمن المشاكل التي نعانيها أيضا التهافت حول ما يسمى بالبعد الوطني، وهذا التهافت يؤدي الى إغفال المحيط الجهوي، ويمكن أن يعيق التطور ـ أي تطور ـ

ثم هناك مشكلة الخلف، ونحن في بداية التسعينات، ما هو الجيل الذي حملناه معنا ؟ ماذا كونا ؟ الآن أعتقد لا وجود التحولات حقيقية. أين هو الامتداد وكيف يمكن تحقيق الاستمرارية وتاريخنا تاريخ قطيعة. نبدأ دائما من عدم. كيف يمكن تأسيس قطائع تستوعب الثابت والمتحول ؟ السلبي والايجابي ؟ القواعد والأسس لفتح الأفق، أفق التسعينات ؟

هناك بالفعل مشكل القواعد، وحين أتحدث عن القواعد لا أتحدث عن التجميد، لا أتحدث عن التصورات الجاهزة، ولكن على الأقل خلق أرضيات، أسئلة تحتاج الى تجدد والى تغيير.

إن الساحة المسرحية في فترة الثمانينات ألغت وأقصت مجموعة من الأسماء التي كانت فاعلة في السبعينات. نحن هنا لا يهمنا بعدها الذاتي، بل تجسيدها الموضوعي، في الحركة المسرحية. صحيح أن هناك عناصر أصبحت غير منتجة ولكن كان لها ماض مسرحي. فلماذا لم نقم بأي شيء، تجاه هذه الرموز ؟ هل في مكناس على خلاف مراكش مثلا ـ ما هو موجود هو منطق الاقصاء والالغاء والتجاهل.

ينبغي تطوير الحركة المسرحية من حيث الانتاجية والهيكلة، وأعتقد أننا الآن، مطالبون برفع شعار الآختلاف كسلوك وكتفكير وأن نكون أكثر قابلية، رغم الإختلاف للتعايش.

ـ يتبـــع ـ

ملحوظة:

الصور المرفقة بالندوة هي للعروض التالية:

ماض اسمه المستقبل وليلة بيضاء لجمعية اللواد البيضاوية

الجاحظ وتابعه الهيتم لجمعية انوار سوس

الفية علي سيف لجمعية رواد الخشبة

من محاور أعدادنا القادمة

* الجامعة الوطنية لمسرح الهواة الى أين ؟..
* الاحتراف : الراهن والمستقبل
* التلقي في المسرح
* السيميولوجيا والمسرح
* الاوراق التنظيرية المسرحية بالمغرب

"الخالات السبع"
وأسئلة العرض المعلقة

ـ طنور سعيد ـ



"الشامات السبع" إحدى تجارب مسرحنا المغربي التي لسوء الحظ، لم تنل ما تستحقه من اهتمام وعناية، فالعرض، سواء من حيث أسلوبه الفني أو من حيث شكل وبنية لغته المتأسسة على تداخل لغوي يجمع بين الفرنسية والعربية والعامية ولغات أخرى عابرة في ملفوض العرض أو مخطوطه، يمثل محطة جديدة في سياق تجربة الصديقي المسرحية، فإلى أي حد استطاع الصديقي أن يغني بهذا العرض تجربته المسرحية؟

من أبرز الملاحظات التي يسهل تسجيلتها بدءا كون عرض "الشامات السبع" لا يخرج عن القواعد الأساسية النمطية لمسرح الصديقي، والتي أهمها، استغلال فضاء "الحلقة" وما تشترطه من تقنيات وحيل، وهاجس الصديقي في ذلك تأسيس فرجة مسرحية "شعبية"، موظفا "صندوق الفراجة". بكل ما يختزنه في الذاكرة العربية، ومستثمرا أشكالا فرجوية مثل خيال الظل والأرجوز والرقص والغناء والتشخيص، ليشكل في الأخير صورة من صور مسرح الحاكي Conteur ، وصورة من صور، المسرح المتنقل فهل استطاع الصديقي فعلا أن يقدم، شكلا ومضمونا، فرجة شعبية، أم بقيت تلك الأدوات المستثمرة في حدود طابعها الفلكوري النازع نحو تقديم فرجة تسييحية في "الشامات السبع" نحن أمام راوٍ يتجول بعربة تحاول أن تبدو مألوفة ولا مألوفة.. عربة حلم وخيال. سحر ولا سحر.. بل، ان المتلقي، في بعض تمرحلات العرض، سيشعر وكأن الخشبة كلها تحولت الى عربة، والممثلين الى صور الصندوق السحري، وفتحة المسرح ثقب الصندوق السحري، والجمهور يطل كل من مقعده. كل من زاويته، كل حسب قناعته ومن موقعه الاجتماعي / الطبقي يتابع متواليات العرض بمتعة. فهل تقف وظيفة العرض عند هذا الحد ؟

***

اتخذ الصديقي الحلقة كفضاء وأسلوب يروم من خلاله "تقديم عرض شامل يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب، بين الشاعري والمبتذل، بين السمعي والبصري، بين الانساني والشيئي."(1).. فبالحلقة، إذن، تأسس منظور العرض وسينوغرافية ومنطق بنائه.. هناك ذات الراوي المتركزة في الوسط، والذي يمتلك مساحة الحلقة وينظمها ويحدد مضمونها، وهناك الآخر / المتفرج الذي قد يشارك منفعلا في الصلاة على النبي (ص)، وترديد الدعوات والتصفيق والضحك، لكن سيد الحلقة هو الحلايقي. وسيد "الشامات السبع" هو الصديقي، والآخرون مجرد لوازم الديكور العام، أدوات مساعدة لكسر منوطونية السرد وبرودة الرواية. أفلا تبدو المسرحية مجرد مونولوغ طويل، أو شكلا من أشكال المونودراما ؟

تقوم وظيفة الحلايقي على اختيار مروياته contes ، وتحديد إيقاع الرواية، وراوي الصديقي في "الشامات السبع" يختار حكايات محددة عن أمكنة محددة في زمن محدد هو زمن الرحلة. ويختار شخصيات حكاياته، ومناطق حكاياته، لكن: لماذا تلك المحطات المكانية بالذات أليس هناك موقف محدد وراء ذلك ؟ ألا يمرر راوي الصديقي خطابا ايديولوجيا ؟ ألا يشكك في صلاحيات



شعارات الاخوة والمساواة والحرية ؟ ألا يقارن بين مواقف مماثلة في دول مختلفة ؟ ألا يعبر هذا الزخم من المواقف، عن قناعة، رغم تغليفها بها بما هو فنتازي وكاريكاتوري ؟ ولماذا تلك الشخصيات ؟ وما علاقتها الفعلية بالأمكنة ؟ هل ما يجمع الحلاج بالعراق هو الجغرافيا، أم التاريخ ؟ لماذا هذا الايقاع الحزين في أيقونه الحلاج كصورة وكخطاب ؟ ألا يعتبر الحلاج معادلا موضوعيا صاغ من خلاله الصديقي موقفه من حرب الخليج ؟ ثم ما الذي يجمع جلال الدين الرومي باسطمبول ؟ ان تلقى العرض يجعل من الصعب على المتلقى الاحساس بمنطق يجعل تلك الشخصيات تمثيلا للمكان / الأمكنة، وتلك الأمكنة صورة لتلك الشخصيات.

***

تقترح "الشامات السبع" نفسها كعرض شامل يوائم بين أشكال تعبيرية متعددة ومتداخلة من رقص وغناء وتمثيل، وبين أساليب متعددة : الحكي / الحوار / المونولوج. هذا العرض الشامل هو عرض انز ياحي، ومستوى انزيا حاته تطول كل شيء. من انزيا حات لفظية تسدعيها أجواء الحلقة وطبيعة الحلايقي القائمة على الاستطراد، الى الانزيا حات البصرية التي تخلخل التصورات المألوفة والعادية (انقلاب الخط العربي الى فرنسي، اخراج الحمامة من اللوحة بخفة الساحر وشطارة الحلايقي)، الى انزيا حات حركية، وهي انزياحات متعامدة لتشكل جسد العرض، اذ يجد المتفرج نفسه في النهاية أمام (2) تجسيد فني للالعاب الطقوسية توحد العنصر اللفظي مع العنصر الغنائي والحركي عبر شعرية مسرحية "فذة"(2) قوامها الأساسية : الكوميدي le comique .

تأسست الكوميديا في العرض على عناصر مختلفة لفظية وحركية عن طريق اللعب باللغة والمزاوجة بين اللغات الفرنسية والعامية مثلا في حكاية Le laboreur وأولادو، او عن طريق قلب منطق الحقائق كل واحد في موطنه، (الالزاسي في تارودانت والروداني في الالزاس - في الاصل بالفرنسية) أو عن طريق أداء فضاء لغوي بقيم خارجة عنه، مثل أغنية Le jeune Marin والتي ارتدت لحنا شعبيا (شيخات). أيضا تأسست الكوميديا عن طريق الحركات المبالغ فيها : تبادل التحايا في مشهد جلال الدين الرومي.

ألا يبدو من كل ذلك هاجس سيطر في توجيه العرض، يتلخص في الترفيه ؟.. يقول الصديقي في حوار أجري معه : "اذا تمكنا من تقديم جو المسرح والسعادة للناس خلال ساعتين من المسرح، فهذا يكفي ؟" يكفي في ماذا ؟ في تخفيف ضغط ثقل اليومي عن طريق تغريب المتفرج في عالم لا يستهدف أن يفك أما المتفرج بعض مناطق واقعه المتعتم ؟.. ألا يمكن في النهاية أن نؤكد أن "الشامات السبع" تحمل على عاتقها أن تلعب دور الصفارة في طنجرة الضغط †cocote؟

***

لم يكن هدفنا، كما يمكن للقارىء أن يلاحظ، أن نقدم اجابات، بقدر ما كان يهمنا تسجيل مختلف الأسئلة التي تثيرها مشاهدة العرض. وهو عرض على كل حال، يؤكد أن الصديقي، مهما اختلفنا معه، فنان يتميز بأصالة فنية، وبقدرة كبيرة على الخلق والابتكار. وإن ظلت هيمنته في توجيه الممثل حاضره بقوة، تجعل من كل الممثلين الطيب الصديقي، ولا تجعل منه كل الممثلين

البيضاء في فبراير 92 .

هوامـش :

1 - د. حسني المنيعي : البدايات والتأسيس في المسرح المغربي الحديث آفاق - العدد 3 - 1989 - ص 82

2 - - المرجع السابق -

3 - الطيب الصديقي *Le Matin du Sahara* 2 فبراير 92 .

مقاربة
لعرض الشامات السبع

الغزازي عبد الناصر

تثير مسرحيات الطيب الصديقي قضايا عديدة : مسرحية وثقافية، وتعد تجربته المسرحية من التجارب الرائدة عربيا، نظرا لما تحفل به من مادة خصبة ومتنوعة، أهمها أشكال التراث/ المسرح والبحث عن صيغة مسرحية عربية.

تحاول هذه المقاربة لمسرحيته الأخيرة "الشامات السبع" الاقتراب من هذا الإشكال في تعالقه بوظيفة المسرح من حيث هو منتج متعة وفائدة.

في هذا العرض (١)، تمكن هذا المبدع من حمل مشاهده في عربته على امتداد ساعتين من الفرجة، تتفاوت مشاهدها إثارة ومتعة، وجال به فضاءات لم يكن يحلم بها حتى لو عاينها معاينة العين والسمع.

يحل الممثل - الصديقي - في ذات الراوي يونس، الذي يتحلق حوله المتفرجون بساحة جامع الفنا، ليحملهم في عربته الحكائية، التي جاب بها مختلف البلدان المتوسطية، وملأها بأسرار الرحلة. من مراكش تكون - إذن - بداية السفر بحثا عن دنيا "(مولاة) الشامات السبع" فيعبر فاس ليتوقف عبر محطات الجزائر وتونس وليبيا ومصر وشبه الجزيرة العربية و "اسرائيل" (!) وسوريا والعراق وتركيا وسمرقند وايطاليا وفرنسا ثم الصويرة وتركيا ثانية، ليعود في النهاية الى أصله الصويرة المغرب، ومن مدينة الى مدينة تقف الحدود في وجه الرحلة، يخترقها يونس الراوي بنوع من السحر من خلال لوحات إيقونية ورمزية يديرها ليكشف الواقعي والمتخيل والرمزي، تلازمه حمامة - حية أينما حل وارتحل شهادة عرضية ورمزية على السلام المنشود -

يحكي الراوي أحداثا كثيرة اعترضت رحلته، يستحضر دمشق كفضاء لخنق الأنفاس، ويحضر القاهرة بقهرها وزيفها، ولم يكن باستطاعته الرواية عن بغداد دون ايقاظ الالم التاريخي الذي أصاب جسده، يستدعي كذلك بشر شبه الجزيرة الذين يكتفون بادارة عربة الغرب بسخاء مثير للالم والسخرية، هذا الغرب الذي يعلو في العرض بوجهين : وجه لا يعترف بغير مركزيته وينكر كل اختلاف في اللغة والعادات، ووجه حر يسمو فيه الفنان وتسجدله الكنيسة والقصر. كما تستدعي الرحلة أصواتا ضاربة في عمق التراث العربي الاسلامي كالحلاج وجلال الدين الرومي والطيب بن قاسم.

لقد خرج يونس الراوي باحثا عن "دنياه" كذريعة للحكي، لكن ما عساها تكون هاته الموسومة بالشامات السبع ؟ أهي امرأة ؟ ربما، لكن هاته المعشوقة أخذت شساعة أكبر بفعل ثرائها الرمزي، فهي موضوع فارغ لرغبة يونس الذي حاول تحقيقه من خلال السفر في الامصار والازمان والذات، سفر لا يكل بحثا عن لذة، حولها الألم اليومي والتشققات التاريخية الكبرى الي فرجة عرضية. ألا تكون الشامات السبع - إذن - هي الرغبة وقد تأسطرت حكيا وحكاية ومحكيا عنه وله من أجل الانسجام مع الذات والتوافق مع العالم كمحاولة وجودية لاسترداد هوية ما ؟



***

بحرفية فنية تمكن العرض من إدخال متلقيه في لعبة الامتاع والمؤانسة من خلال ثلاثة مستويات خطابية أساسية : **خطاب حواري مباشر** وظفه لموضعة الموضوع شخصية كان أو شيئا وإحداث مسافة حسية - نقدية بين ذات الممثل وذات الراوي أو بين الراوي والشخصيات الحدثية، أو بين ذوات هاته الشخصيات، تضاعفت هذه الموضعة الذاتية من خلال التباعد الذي هيأه مجال اختلاف اللغات المتعددة والأصوات المهجنة. أما **خطاب المنلوجية** فوظفه لإحداث مفارقات عن الخطاب الحواري المباشر إما صمتا كما في حالة تأمله الحمامة، وإما

مكاجاه كما في حالة استحضاره الحلاج وخطابه الصوفي وإما باروديا مثيرا للسخرية أو الهزل من خلال تقليب أصوات بعض الكلمات مثل papes التي يختمها بأصوات *pa pa pa* وإما ترنما انشاديا مثل تذكره أغنية المركب في لحظات من العرض وإما مندوجا عاليا من خلال الصراخ باسم دنيا، وتساهم المنولوجية باعتبارها حوارية غير مباشرة في الكشف عن طبقات لغوية تمتلك بعدا تناصيا.

يتداخل الخطابان تحت توجيه **الرواية**، التي تشكل مدخلا أساسيا لتلقي العرض، وشكلا من أشكال الاحتيال على صناعة مشاهده من خلال سرد بعض الاحكيات ووصف أشيائها ـ وصف المركب مثلا ـ وتقديم شخصياتها وربط تعالقات بينها، وتكون اعلانا عن الحضور بالتعليق على الاحداث وتوسطها أحكيات العرض ـ الرحلة لتعيين المكان والزمان أو الايحاء بهما قصد تنظيم الفرجة.

وإذا كان الانتقال من الرواية الى التشخيص الفعلي لها لعبا ممتعا بالأقنعة، يخلق حركية ويحفز المتلقي على تغيير مقعده، فان تغليبها قلص فعلا من حدود الرؤية ومنح امتيازا للسماع، لكن عن أي رواية نتحدث ؟

ان الرواية هي كذلك أسطورة من أساطير التراث العربي الاسلامي، فهي تكون شكلا من أشكال نقل وبناء المعرفة الدينية عبر توثيق المتن والسند، وتكون وسيطا رمزيا لتسلية الامراء ومؤانستهم، وتكون تعبيرا عن متخيل شعبي أما متصالح أو متمرد على السلطة وهي أشكال قد تتداخل تاريخيا، غير ان رواية الرحلة عبر وسيط اللغة الفرنسية لا يمكن اعتبارها بحال خدعة تقنية، فسواء كانت الرواية في الغرب ملحمة بورجوازية أو صوتا للطبقة المستغلة (بفتح الغين)فان رواية العرض تكون قد وضعت نفسها أمام مرآة منكسرة، وتكون قد وضعت صاحبها أمام هوية تراثية متصدعة.

***

ولعل من امكانات ثراء الرواية العرضية بناؤها على المفارقة الدالة من خلال التقابل الحركي بين الراوي يونس واللاراوي الحمامة، التي لم يكن وجودها مقتصرا على اغناء وظيفة الراوي، بل تجاوزه نظرا لما تختزنه الحمامة من فيض رمزي في الذاكرة العربية والانسانية، فهي، من جهة، تنتج دلالة جنسية باعتبارها رسول عشق وهي من جهة أخرى، عنصر دال في نسق السلطة باعتبارها رمزا للسلام، لذلك فتعرية الحمامة ـ الرمز هي تعرية للجنس والسلطة.

يقحمنا العرض في الجنس بدءا من العنوان، فهاته النقط السبع طبيعة كانت (خالات) أو موشومة (شامات) هي علامات تراثية من علامات الجمال الأنثوي تحصر أفق المتلقي في فضاء الرغبة، لتكون عتبة محفزة على مشاهدة العرض..

ان المسرحية، هي بشكل من الأشكال، تفضية للجنس من خلال تصريف الرغبة وتحوير اللذة عبر متعة الحكايات ـ الرحلة، رحلة دائرية انتهت بصاحبها الى العودة الى الوطن ـ الام كتجسيد رمزي لرغبة الالتحام بالرحم حيث تتوحد الذات بموضوع رغبتها ويصير الجسد جسدا خنثى، وهو ما تؤشر له الرؤية الاخراجية من خلال إلباس اللباس الانثوي للمذكر، ان التأكيد على الايقاع الدائري هو في نفس الآن تأكيد على عنف جنسي.

كما يقحمنا العرض بعنوانه المكتوب باللغة الفرنسية Les sept grainsde beauté في فضاء السلطة، ، لأنه يصيب مرجعيتنا



الثقافية بالاهتزاز، ذلك أن علاقتنا بضمير "نا" جد ملتبسة، فبقدر ما مارست اللغة الفرنسية اختراقا لجسد عربي ـ اسلامي ـ امازيغي مسمى مغربيا، بقدر ما وضعته أمام مساءلة التراث والهوية والأصالة والمعاصرة.. بمعنى آخر أن السؤال في جوهره سؤال في السلطة.

لقد امتلك العرض جرأة في تعرية السلطة كتجل سياسي من خلال تجلية التعارضات بين الشعبي والرسمي بشكل ساخر كلما تعلق الأمر بمجتمعات كتونس أو ايطاليا أو فرنسا، غير أننا وجدناه ينطلق من مراكش عابرا فاس بلا مواجهة ودون رواية، وحتى الصويرة التي حظيت بحكايتين لم تكن سوى مجال للتطهير يثير فقرها الشفقة والخوف.

ان الانفتاح الذي راهن عليه الصديقي من خلال يونس الراوي تحول عبر الحنين الى الوطن ـ الأب الى انغلاق فيه، واستسلام مطلق لسلطته الأبوية، لقد أخطأ أوديب الطريق فبدل أن يقتل الأب أو يشكك في مشروعيته فإنه قتل الإبن.

انطلاقا مما تقدم يمكن تجلية تيمة العرض المحورية وتسميتها : الدائرة كفعل حركي تخضع له الاشياء والشخصيات والزمن : فالعربة تدور، واللوحات الملفوفة تدار، والمروي لهم يتحلقون حول الراوي أو يرقصون على شكل دوائر، والراوي لا يلبث أن يعود الى أصله الصويرة والحمامة يطلق سراحها ـ في نهاية العرض ـ كي ترجع الى فضائها.. إن هذا الدوران سواء كان خطيا سينوغرافيا أو حكائيا، فإنه مبني على الانتقال من موقع أو حال الى اخر، علامة على السفر الدائري، فالعرض باعتباره مؤسسا على الرحلة ـ رحلة المرسل المتعدد ـ المتلقي المتعدد ـ في العرض فإنه يقوم على عملية البحث عن شيء مفتقد أصلا في واقع يخضع للصيرورة والتحول يتعذر القبض عليه، ان عملية البحث

***

يتشكل التراث العرضي بناء على هذا التصور عبر مصفاة الانتقاء، فالمبدع يختار ـ والاختيار قراءة ـ من الحركية التاريخية أصواتا يعتبرها مضيئة كالحلاج وجلال الدين الرومي، يستدعيها عبر السفر فيها وفي ذاته سفرا سياحيا يجعله لا يرى في الصوفية غير غنى مطلق منزه ومتعال عن التناقضات وليس دعوة للتحرر والتحرير.

لقد تحولت الصوفية الى رؤية ذاتوية وآلية دفاعية تبرر الانغلاق والانكفاء والانهيار، ولم تأخذ عمقها الوجودي وثراءها الرمزي، و خلافا لهذا نجدها اتخذت معنى مبتذلا حين اقترنت بالتسول، فصار الفقر أو التصوف ارادة ذاتية للافراد تنبع طيبوبة بلا ضفاف، وليس ظاهرة سوسيو اقتصادية وسياسية وثقافية. لقد كان الصديقي "طيبا" بالفعل في محاولته امتلاك واقع صراعي بوعي ممكن حالم.

وعلى خلاف [الحراز] أو [بديع الزمان الهمداني] أو بشكل انضج [أبي حيان التوحيدي]، التي تعتبر علامات مضيئة عن بحث فني رصين وجاد ومتميز في التراث، يرسم هذا العرض صورة متهافتة له، يصبح فيه الصديقي أقرب الى "جماعة" لعادات الشعوب المتوسطية في الطعام واللباس وأبعد عن الرؤية النافذة الناقدة.

بناء على ذلك يمكن القول **إن التراث بأصواته المتعددة، علامات ورموزا، ليس شيئا آخر سوى أقنعة واستعارات ذاتية منتقاة من الحركية التاريخية لتبرير خطاب أخلاقي مؤسس على المثال، واضفاء المشروعية على مملكة فاضلة حيث لا حدود بين الشرفاء وجماعات وحيث التسامح المطلق والشفافية البوية.**

تأتي متعة هذا العرض من عرضيته أي من شكل تنظيمه كفرجة، ورسم ايقاعه العام، موظفا في ذلك تقنيات عديدة كنفي ـ النفي La dénégation من خلال تداخل الحكي المشهدي باستخدام خيال الظل، والايهام عن طريق فن الميم وكسر الاندماج بارتجال محبوك بكسر المنتظر ويبني أفقا جديدا، بعضه معد سلفا وبعضه آني يشير الى صنعة صاحبه التي توفرت لها من الطاقة الخلاقة والتجربة الحرفية ما مكنها من مسرحة الحدث المعارض، كما تأتي المتعة من تحقيق مفارقات بين المسموع (الرواية) والمرئي (الحمامة) تحدث انزياحات عديدة تكسر بنية التوقع لدى المتلقي تقبض عليه بيد وتدير اللعبة الدرامية بيد. إن العرض بالبسته الملونة الفضفاضة الفنتازية واكسسواراته اليتيمة واضاءاته المشهدية ورقصاته الكرنفالية وأغانيه ذات الايقاعات التراثية (الملحون) وتنوع مرجعيات نصوصه المتناصة بين المقروء والمسموع، بين الواقعي والمتخيل، وتعدد لغاته من الرواية المباشرة الى أشكال مختلفة من السرد الشفوي والشعري وكذا تهجينه أشكالا فرجوية كالحلقة والمسرح الجوال واللعب السحري وفن الميم والكوميديا والتراجيديا والباروديا.. ان العرض بكل هذه اللغات يكون قد بنى ما يمكن تسميته بالمسرح الشامل Théâtre total، وبنى في نفس الآن تراثا مسرحيا مؤهلا لعرضه في المسارح المفتوحة مراعاة لطبيعته السينوغرافية القائمة على الدائرة.

ان قيمة الصديقي الأصيلة لا ترتد الى توظيفه التراث، بل الى كيفية توظيفه مسرحيا وتملكه فنيا، يصير فيه العرض ذاته منتجا للتراث. لقد تحولت مسرحياته الى سلطة مرجعية وذاكرة للمسرح المغربي بل والعربي فنظام اللباس عنده يخضع لرؤية تشكيلية متفردة وأصالة لها خصوصيتها العرضية تشكل مساهمة في بناء ميثاق مسرحي وافق انتظار المتلقي وهكذا يمكن للدارس أن يصف أو يقرأ قبعات الصديقي أفقيا بحصر التشابه والتعارض بين قبعات العرض الواحد وبينها وبين قبعات العروض المسرحية الصديقية، وعموديا بحصر علاقاتها بالجلابيب أو الأقمصة والسراويل والأحذية.. الخ.

إنه من المفارقة أن ينكر نقاد بين قوسين اصطلاح "شكل ما قبل مسرحي" على الحلقة ويتعاملوا معها في نفس الآن على هذا الأساس. أي على أساس انها شكل ما قبل مسرحي، لأن في قولهم بضرورة توظيف الحلقة كتراث في المسرح تشكيكا مضاعفا. تشكيك في استحقاق الحلقة مصطلح مسرح، وتشكيك في استحقاق المسرح الحديث لمفهوم التراث الانساني، أو كامكان لانتاج التراث، وبذلك يغلقون الصيرورة التراثية في الحلقة.

ان ابداع الصديقي لا يكمن في كونه طور الحلقة كطقس له إرغاماته الفنية وقواعده الجمالية، وله مجاله الحيوي الضابط له، بل في محاولة تهجيرها عن بنيتها الأصلية الى بنية أخرى مغايرة ومختلفة بينهما قطيعة فنية، يصبح هذا الشكل في البنية الجديدة نصا غائبا. واذا كان المضمون الايديولوجي هو ما يتبقى من التراث على حد تعبير د. الجابري (2)، فمن الأكيد أن ما استحضره الصديقي من الحلقة هو تمثله لها ايديولوجيا لاضفاء مشروعية تاريخية على خطاب مسرحي "شامل"، يتجلى هذا المضمون في بناء عرض "الشامات السبع" على تيمة الدائرة كتيمة لانتاج التمحور حول الذات والخضوع لسلطة الأب واعادة انتاج فكر مطلق.

فأي تراث يوظفه الصديقي ؟ وأية تراث ينتجه ؟ ولأي مسرح ؟

الغزازي عبد الناصر

1 ـ كما يستنتج من خلال توظيف اللغة العبرية خلال العرض

2 ـ نحن والتراث ذ . الجابري

من مواد العدد القادم

- مسرحية ألف ليلة وليلة ـ 2 ـ
- سميولوجية المسرح
- حالة المسرح في أقطار المغرب العربي
- كيف تولد الدراما داخلنا
- ملف خاص عن الراحل عبد الرزاق حكم

تقارير دراما

العرض: سويرتي مولانا
مكانه: مسرح محمد الخامس
لفرقة مسرح اليوم بتاريخ 9/3/92

سويرتي مولانا" عرض لعبد الواحد عوزري

سينوغرافيا: عبد الحق الرايس المحافظة العامة: حسن النفالي - اليزيد ألباش

اداء: ثريا جبران - عبد اللطيف خمولي - محمد بصطاوي

زجل: احمد لمسيح

انتاج: فرقة مسرح اليوم بمساهمة وزارة الثقافة ومسرح محمد الخامس

****

تعيد المسرحية انتاج نفس ملامح تجربة نركبو الهبال ، فالعرضان يلتقيان شكلا على الاقل، في الاعتماد على ملفوظ غير متماسك البناء، لايطرح نفسه ككلام من خلال شخصيات واضحة الملامح، بارزة التكوينات ، ويرتكزان - اي العرضان - على توظيف مقطوعات زجلية اريد لها ان توجه القراءة عن طريق تأكيد معان اساسية بأسلوب مباشر هذا فضلا على ان العرضين يعتمدان على نفس الثلاثي: ثريا جبران - عبد اللطيف خمولي ومحمد بصطاوي، بنفس الوظائف: ثريا جبران صوت الحكمة والعقل.



والخمولي وبصطاوي صوتان يتبادلان المواقع المختلفة من السلب الى الايجاب والعكس.

الا ان ما يغيب في عرض "سويرتي مولانا"، هو ذلك الجانب الفني، وذلك الاشراق التشكيلي الممتع للعين في " نركبو لهبال" نسبيا " سويرتي مولانا " مسرحية عادية في استغلالها للفضاء المسرحي ، الذي ارهق في عرائه الممثلين. بالاضافة الى نص بشخصيات/ مواقف غير ذات عمق درامي كاف.

تحاول مسرحية " سويرتي مولانا" الخوض في سؤال المسرح في علاقته بذاته وعلاقته بالمؤسسة وعلاقته بالناس برؤية تشكك في امكان اختراق الواقع السائد: وظهور آفاق جديدة ورحبة، مع سقوط خطاب المسرحية في فخ رهن النضج الفني واكتمال الابداع بتوفر شروطه، واساسها في تصور الفرقة تأطير الممارسة المسرحية قانونا كمهنة.

ورغم ان المسرحية لم تفصل، وهو ربط يحسب لها، بين واقع المسرح والواقع الاجتماعي والاقتصلدي والسياسي، الا انها لم تجد الحل، الا في المؤسسة الفرقة مصادر الدعم الرسمية، وعلى الرغم من ان المسرحية اكثرت الحديث عن الناس، وعن الضرورة القصوى التي تفرض على المسرح ألا يعيش إلا بهم ومن اجلهم فإن الفرقة في كتيب العرض نسيت اعتبار الجمهور من عوامل استمرارها وهو المدعم الاساس.

وإلى ان يحين وقت انجاز قراءة شاملة تناقش اطروحات النص والاشتغال الاخراجي والاداء التمثيلي، نتمنى ان تكون المحطة الجديدة محطة حقيقية لمراجعة اوراق الانتاج والتصور الفني برمته وهو مطلب ليس بعسير على قدرات الفرقة

- دراما

العرض: بارتليت لمسرح الفصول ـ سلا
مكانه مسرح محمد الخامس بتاريخ:

قدم مسرح الفصول ـ سلا ـ أول خطواته الاحترافية

مسرحيته الاولى: بارتليت عن يوجين اونيل.

دراماتورجيا واخراج : فوزي بن السعيدي

سينوغرافيا: عبد المجيد الهواس

الادارة التقنية : سعيد بهادي

تشخيص: عبد الغني الصناك ـ نزهة رحيل ـ منى فتو ـ عبد العاطي المباركي بنعيسى الجراري

انتاج جمعية الاسماعيلية الكبرى بتعاون مع وزارة الثقافة ومسرح محمد الخامس

*** تقول ورقة الفرقة عن مرحلتها الجديدة: انها مرحلة " تتجه من خلالها... نحو تأسيس مسرح تجريبي ينبني على علاقات تجريبية جديدة تضع في الاعتبار الوضعية الراهنة

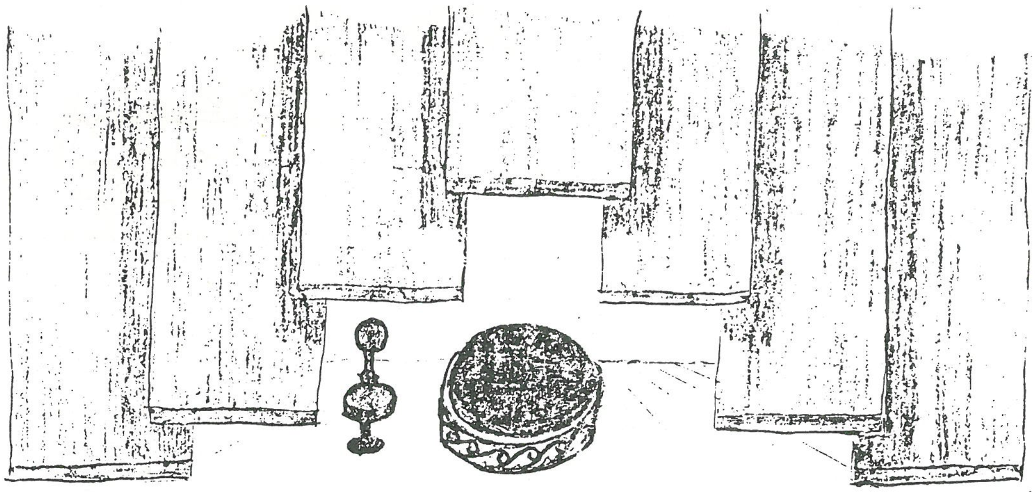
اما عن المسرحية فهي اختزال درامي يحاول الاجابة عن الكيفية التي تصاغ بها هوية رجل يشكل الانتظار سياج فضائه، رجل لايراوح حاضره الا انكفاءا نحو ماضيه.

في عرض بارتيليت، حاول فوزي السعيدي الاشتغال على الفضاء طولا وعمقا وارتفاعا، مما اتاح امامه فرصة تحريك ذكي للممثلين، وقدرة على تشكيل خصب بتحولاته وحركته المستمرة الا ان الاداء التمثيلي لم يرق بعد الى مستوى العمق العام لمضمون المسرحية وطقسها التجريبي الخاص وهو تحد كبير مطروح امام المخرج والادارة التقنية.

دراما

مرض ليلة وليلة

محمد تيمد



الشخوص

الجوقة
شهرزاد
الفارس
الفارس الاول
الفارس الثاني
شهريار
الكهلة
الكهل
الشيخ
السكران
الشرطي
الممرضان
الجلاد

المرأة الاولى
الدلال
الجماعة
الأعمى
المرأة الثانية
الشاب
الشابة
المرأة الثالثة
العرافة
النادلات
الرجل العصري الاول
الرجل العصري الثاني
البراح

الى الذين عرفا ان المسرح في ازمة
وهما بعد في الطفولة
الى دريد ودوالــي

طنجة في 18.11.90

المبحث الأول

اللوحة الأولى

التركيب الأول

الجوقة . التسجيل
الجوقة في القاعة
تتوقف موسيقى الدخول وتضيئ الإنارة
ينطلق التسجيل فيشعل أجرام الجوقة أعواد الثقاب

التسجيل : الرجاء منكم أن تنيروا
أنيروا بما لديكم من ثقاب
حتى يصبح الظلام شموعا
وتظهر حقيقة الأمر من خلفه
كل واحد يفرغ عودا ... وعودا

يكون أعضاء الجوقة متجهين نحو الركح
يبدأ الستار في الانفتاح بينما يستمر التسجيل

ويصبح الظلام أبيض
أنيروا بالفضل منكم
وسوف يرتفع الستار

يرتفع الستار كلية
تشتعل الإنارة خافتة
أعضاء الجوقة يغادرون القاعة إلى الكواليس

التركيب الثاني

لا أحد

إنارة وموسيقى بدون ممثلين

التركيب الثالث

الجوقة . شهرزاد

تدخل الجوقة تتوسطها شهرزاد
يتحرك أعضاء الجوقة مع الإنارة والموسيقى
ليأخذوا أماكنهم وتنزل الستائر لتغيبهم جميعا
فلا تظهر إلا شهرزاد
وتبدأ الجوقة الغناء وقد أشعلوا شموعا

الجوقة : ارجعي يا ألف ليلة   آه لو ترجعين
يا ألف ليلة
هل محتك أيادي السنين
ارجعي يا ألف ليلة   يا ليالي شهرزاد
بصوت يدل على التهكم

أحدهم : حتى يعود البناء فلكه السندباد
الجوقة : ويغيم الحب علينا وننزع ثوب الحداد
ارجعي يا ألف ليلة   آه لو ترجعين
الثاني : وشهريار ......

الجوقة : وشهريار العظيم أمسى
أمسى عظاما وتحول رمسا

الثاني : مات شهريار
ولم تمت في قبرها شهرزاد

الجوقة : بعلو في الينا نعم العائد والمعاد

ترتفع الستائر بالتفاوت الامامي هو الاكثر ارتفاعا. فيظهر افراد الجوقة حسب ارتفاع الستار الذي كان يحجبه بينما اخذت شهرزاد ترقص وفي نهاية الرقصة تسقط ارضا

التركيب الرابع

الجوقة . شهرزاد . الفارس . الحارس 1 . الحارس 2

تنزل الستائر لتخفي اعضاء الجوقة وتبرز شهرزاد يدخل الفارس شاهرا حسامه يدير الستائر على قصبة بمثابة جواد يقف بالقرب من شهرزاد

الجوقة : انها الليلة الأولى بعد الالف
ليلة ازفت التي تخدرها شهرزاد
عروسا وزوجة

الفارس : يحمل شهرزاد على القصبة معه

الحارس 1
الحارس 2 :

يقتربان منه ماذا يجري بينهما قبيل

ظلام

اللوحة الثانية

التركيب الخامس

الجوقة . شهرزاد . الحارس 1 . الحارس 2

يرتفع الستار الامامي لتبدو شهرزاد نائمة فوق سرير ملكي وعند الستارين الاماميين الايمن والايسر وقف كل من الحارسين 1 ، 2
اما اعضاء الجوقة فكل منهم في مكانه عند اصاحب الستار الامامي الذي يقف في المؤخرة
تعود الجوقة تدور حول شهرزاد في سريرها

التركيب السادس

الجوقة . شهرزاد . الحارس 1 . الحارس 2 . شهريار

يدخل شهريار يتجه نحو السرير يجلس على حافة السرير فتنهض شهرزاد فزعة ثم تجرمنه

شهريار : قد مضى على زواجنا الف ليلة وهذه هي الليلة الاولى
بعد الألف

يضحك

اظن انه لم يعد لشهرزاد من الكلام المباح ما يسكتها
عند الصباح

شهرزاد : مولاي يجهل أن السفينة السندباد فولة تشق بها الآفاق
والأبعاد . ولو امهلني مولاي لغصنا في بحار ما هو
آت ولرأيتك كيف مات من هم الآن في عداد غموز وفعل

وسع سلطانهم اقصى البقاع

شهريار : لم اكن اعرف انك كاهنة ايضا

شهرزاد : انه الاحساس يا مولاي ينبئ بالآتي الذي نسجته الليالي الماضية

شهريار : يضحك

تقل الانارة حتى الظلام
ينزل الستار الامامي

ظلام

اللوحة الثالثة

التركيب السابع

الجوقة . شهرزاد . الكهل . الكهلة . العجوز[1]

تشتعل الانارة خلف الستار الامامي ليظهر جدل
الظل للصليب المعقوف
يدخل الرجل العجوز يقف امام الشكل تحت انارة نازلة
الكهل والكهلة يجريان بين الستور وهما يضحكان

تنطفئ عليه الانارة ثم تشتعل لتظهر شهرزاد مكانه
يراها الكهلان فيصيحان وهما يخرجان

الكهل
الكهلة : شهرزاد . شهرزاد

يعودان خلسة ليقولا للجمهور بهمس مسموع

افرحوا يا كبار فقد تزوج شهريار

يمر الكهلان يعبثا
تغني الجوقة باصوات مغيبة

الجوقة : شهرزاد شهرزاد ... الحلم عاد

تنطفئ الانارة على شهرزاد وتعود فتشتعل على العجوز
تنزل اصواتهم ليبدا صوت العجوز وهو يردد

العجوز : دارت الساعة دورة بالتمام والعود الشارد جيره اللجام
ها هو سنانه كل سن بعام فمه خوي وتقوس ظهره
بلسانه دوى وضع امره
لو كل كان احسن لو جعل كان احسن
يا ريت لو كان كل
يا ريت لو كان جعل

تترك الجوقة ترديدها التردد معه

الجوقة : يا ريت لو كان جعل يا ريت لو كان كل

يعود الكهلان الى اللعب والجري وهما يرددان

الكهل
الكهلة : يا ريت لو كان كل يا ريت لو كان جعل

يخرج العجوز ويتبعانه

التركيب الثامن

الجوقة . شهرزاد . شهريار

الجوقة ظاهرة كلها امام ستارة وهم يترنمون
شهرزاد فوق السرير

---

[1] عجوز وجل

شهريار يقف بلباس في المؤخرة تحت انارة خاصة
يتحرك افراد الجوقة بين الستور مغنين

الجوقة : سائرون نحمل النور
شهرزاد : وهل يحمل النور من في عينه الظلام
ويساق كسرب النعام
الجوقة : ساعون مسالمون
شهرزاد : وما السلام

يتساءل افراد الجوقة فيما بينهم

الجوقة : السلام ؟! ... السلام ؟ السلام ! السلام !؟

يصيح شهريار

شهريار : السكات

التركيب التاسع

الجوقة . شهرزاد . شهريار . العجوز

يدخل العجوز ويصيح مرددا على كلمة شهريار

"السكات

العجوز : الغفلة ولاّت
الجوقة : وعلامة الساعة جات

تخرج شهرزاد من خلف الستار صائحة

شهرزاد : ما بقى مجال
الجوقة : والشموع
العجوز : أطفؤوها
الجوقة :

(كل واحد يحاول بالنفخ على وجه وي)
شهرزاد تمر بالصف الاول ثم تعود الى مكانها

شهرزاد : ليست لهم انفاس

يخرج شهريار قرب شهرزاد ضاحكا

شهريار : مسالك شعلوها وحاروا فيها
العجوز : طفيها انت
شهرزاد : النار تطفئ النار ومع ذلك سأفعل نعم سأفعل لكي
اشعلها اشد التهابا في قلوبهم

تطوف بهم مشجعة اياهم وهي تطفئ الشموع
في تلك الاثناء يصيح شهريار وهو يتبعها مستعطفا

شهريار : شهرزاد ارجوك ارحميني يا شهرزاد ...

تعود شهرزاد الى مكانها
شهريار يصيح في الخلف ويسقط كأنه سقط من
جبل . ملوح له شهرزاد بيدها

شهرزاد : دعك في حلمك الحزين فذاك يجعلك تنسى الليالي الألف
لتعيش الآن ولو بعد الآلف

ظلام

اللوحة الرابعة

التركيب العاشر

الجوقة . شهرزاد . شهريار . الحارس 1 - الحارس 2

تشتعل الانارة على الحارسين ويقف وقف كل منهما الى ستار ويقفا معطيا ظهرهما في تقاطع على الستار الاوسط. امام الجوقة كل في مكانه شهريار نائم فوق السرير بينما جلست شهرزاد ارضا الى جانب السرير. وعليهما انارة اقوى من تلك التي على الحارسين
يسمع الشهقة هكذا العطسة وفجأة يهب مفزوعا

شهريار : شهرزاد.
شهرزاد : مولاي
شهريار : كابوس
شهرزاد : خير وسلام

التركيب الحادي عشر

الجوقة. شهرزاد. شهريار. الحارس1. الحارس2. السكران. صوت المذياع

بقعة ضوء في اليسار يدخل السكران ثملا و يتجه الى الحارس ويطلب منه ان يشعل له سيجارة

وهو ممسك بمذياع صغير تصدر عنه اغنية الف ليلة لعبد العزيز عمود
الحارس يضع الرمح في يده ويشعل له ويعود الى الوسط.
تتوقف الاغنية ويسمع ما يلي

صوت المذياع : والان اليكم هذا النبأ. لقد القي القبض عفوا القبض على علي بابا اللص الذي ضحك على اربعين لصا اللص العظيم اللص البطل نعم القي عليه القبض وذلك عند اقتحامه لخزينة بنك الارواح الموجود في امريكا وعن مصادر موثوق بها نقول بانه يوجد بداخل الخزينة ويهدد بتفجيرها اذا لم تلق امريكا بكل اسلحتها الى البحر قبل اليوم السادس من الشهر السادس على الساعة، السادسة. وفي نشرتنا الانتهية سوف نوافيكم بمزيد من التفاصيل.

تعود الاغنية
يحاول السكران التحرك وهو يقول

السكران : مسكين علي بابو.

يختل توازنه فيسقط ويطير المذياع من يده فيسكت

التركيب الثاني عشر

الجوقة. شهرزاد. شهريار. الحارس1. الحارس2. السكران. الشرطي

يدخل الشرطي جاريا وهو يلهث يبحث بين الستور الى ان يعثر على السكران فيصيح

الشرطي : هاهو... هاهو... حصلتك العفريت... انت واحد من الربعين

ألتركيب الثالث عشر

الجوقة. شهرزاد. شهريار. الحارس1/2. السكران. الشرطي. الممرض1. الممرض2

يدخل الممرض1 والممرض2 بالحمل ويحملانه ويخرجان به

الشرطي : جاب الله جايزة الوالهد

يضحك ويأخذ المذياع فتعود الاغنية...
ويتبع الممرضين وتقل الانارة على الحارسين فيخرجان

التركيب الرابع عشر

الجوقة. شهرزاد. شهريار. الجلاد.

يدخل الجلاد وهو يجر منصة بعجلاتها وثقيلة
يأخذ من فوقها ساطورا كبيرا. يرقص بدءا متثا
ايقاعا بنفسه

التركيب الخامس عشر

الجوقة. شهرزاد. شهريار. الجلاد. الحارس 1. الحارس 2. السكران

يدخل الحارسان مقنعين أحدهما يحمل سلة
والثاني يقود السكران وهو لا يزال سكران
يضع الأول السلة في مكانها قرب المقصلة
والثاني يضع رأس السكران بالمقصلة
تنزل الإنارة
بينما استمر الجلاد في رقصته وعندما يهم بضرب
عنق السكران يصيح شهريار الذي يكون قد
وقف خلف الستار

شهريار : لا ... عذبوه حتى ينهض... ومتى ينهض دعاه فليقولوه... هكذا
رآه علي بابا

يعود فينام تحت انارة حمراء
السكران يتألم الجلاد يتابع رقصته التعذيبية
الجلاد يضرب. شهريار ينهض

وهل اعترف المجرم بمكان علي بابا

يسمع عواء الذئاب

شهرزاد : اسمع يا سيدي الحبيب عواء النجم هو موعدي مع مولاي ليلة الغد
ولن يكون لمولاي إلا ما نوى

تقف شهرزاد

شهريار : أكاد أسقط من النوم
شهرزاد : هب نوما يا مولاي

تنصرف تاركة بعد شهريار المنهوك وحده. فيفكر
لحظة ثم ينصرف وهو يقول

شهريار : وما أنويه هو

اشارة قطع الرقبة منه للجمهور
تنطفئ الإنارة إلا على السرير

التركيب السادس عشر

الجوقة. الحارس 1/2 السكران. الجلاد. شهرزاد

تدخل شهرزاد متسللة ثم تدخل في الرقص مع الجلاد
ثم تعطيه عقدها فيأخذه ثم يدعو اليه الحارسين
ويجتمع الثلاثة مبهورين بالعقد
أثناء ذلك تفك شهرزاد قيد السكران

ظلام

اللوحة الخامسة

التركيب السابع عشر

الحارسان 1/2. المرأة 1. الجلادان. الجماعة

يحول الحارسان المقصلة الى مكعب تحت الظلام
تشتعل الإنارة ويدخل افراد الجماعة ثم يدخل
الجلادان وهو يجر حبلا في عنق المرأة الأولى ولم الرأن
يصعد فوق المكعب يرفع يديه ينظر الى
كفيه يصفق بهما ويصفق ثم يحك الكف
ولا زال افراد الجماعة يوحون بحركية السوق

الدلال : الصلاة على النبي مول المليح باع وراح

العارسان : ها ها ها هو

الدلال : ها العسل بالابرة

العارسان : هاهو

الدلال : ها الجوهر بكمامه

العارسان : ها الجوهر كاهو

الدلال : ها اللويز وتاجه

العارسان : هاهو

الدلال : ها صوت الكنار

يزغرد العارسان

العارسان : هاهو

الدلال : ها

العارسان : ها

الدلال : سلام عليك ازينة الخدام

ها سالف لونجا

العارسان : هاهو

الدلال : ها العيون المغبالة

العارسان : هاهي

الدلال : ها النيف المنكاد

العارسان : ها النيف هاهو

الدلال : ها الحوت البوري

العارسان : هاهو

الدلال : ها قضيب الخيزران

العارسان : هاهو

الدلال : ها

العارسان : ها

الدلال : سلام عليك ازينت العرايس

يزغرد العارسان

سلام على رسول الله لاجال الاجال سيدنا محمد الله

مع الجاه العالي

يستمر العارسان يزغردان الراي يشير اليهما الدلال

بيتوقفان ثم يلقي نظرة على الجماعة

التركيب الثامن عشر

العارسان 1/2 . المرأة 1 . الدلال . الجماعة . شهريار

يدخل شهريار ويقف من الخلف وقد غير الدلال اسلوبه

الدلال : هاهي مرهونة

العارسان : هاهي

الدلال : عند المخدام مرهونة

العارسان : هاهي مرهونة

احدهم : ميات درهم

العارسان : ميات درهم

الدلال : مازالة مرهونة

العارسان : هاهي مرهونة

الدلال : هاهي مرهونة عند الفايد مرهونة

الحارسان : هاهي مرهونة
الدلال : عند سيد الفايد مرهونة
الثاني : مياوخميس درهم
الحارسان : مياوخميس
الدلال : هاهي مرهونة عند الباشا مرهونة
الحارسان : هاهي مرهونة
الثالث : تلت ميات درهم
الحارسان : تلت ميات درهم
الدلال : مازالت مرهونة
الرابع : ست ميات درهم
الدلال : ست ميات درهم
الحارسان : هي مرهونة
الدلال : مازالت مرهونة.
الحارسان : مازالت مرهونة

الدلال : عند الوزير مرهونة
الحارسان : مازالت مرهونة
الدلال : هي مرهو...

يبدو شهريا للدلال بيسكت

شهريار : علي بالف دينار
الدلال : الفين دولار اعطاو الفين ... تلت الاف ... ست الاف خميس الف دولار ونار... الله يربح مولاها بخميس الف دولار

الجماعة يتهامسون وهم ينسحبون براحدى وجماعات
تقل الانارة الا على المراة 1.
شهريار يخرج. وتبقى المراة وحدها.

التركيب التاسع عشر

الحارسان 1/2. المراة 1

يدخل الحارسان يحملان فضبانا طويلة يرشقونها في تفاحول الكعب حيث وقفت المراة وبعد ان تبدا موسيقى تحرك عليها المراة رافضة بينما وقف الحارسان الى جانبيها.

التركيب العشرون

الحارسان 1/2. المراة1 الجماعة.

تبدا المجموعة في الدخول وتنسجم في الرقص وتلعب الانارة كالراقص

التركيب الحادي والعشرون

الحارسان 1/2. المراة1 الجماعة. شهرزاد. شهريار

تقبل شهرزاد الى اليمين بين السناير ونفس الشيء الى اليسار بالنسبة لشهريار
الاثنان يخترقان الجماعة الى المقدمة حيث يلتقيان
وتقل الانارة وحركة الرقص

شهرزاد : وبقى على بابا محروم من اخته كيغلب عليها من بلاد لبلاد و طلب المعونة يا مولاي من جميع ملوك العرب ولكن يا مولاي

بخوف فجلس

آه النهار ما بقى له غير يطلع يا مولاي

شهريار : كملي

شهرزاد : لا يا مولاي

شهريار : آه.. كلام الليل يمحوه النهار

شهرزاد : ولكن كلام النهار لا تمحوه امطار اكتوبر

شهريار : بي النعاس

شهرزاد : عم صباحاً يا مولاي

يمسك بيدها

شهريار : لا اليوم غادية تنحسبي معايا.

شهرزاد : مولاي انني اشتريت منك حياتي بالف ليلة وليلة ونعرفي الثلاث تنففهه... ودعني اسعد ما عليو وساكون لك بعد ذلك

يحاول جرها فتمتنع ولكنه يجذ ويحملها ويخرج بها وهي تصرخ الى ان يخرج بها وعند ما يضعها تعود من الناحية الاخرى تخرج مسرعة ...

التركيب الثاني والعشرون

الغارس 2/1. المرأة الجماعة.

الغارس 1 : ايه علي بابا الشفار العربي المشهور

الغارس 1 يصعد قرب المرأة ويرقص قليلا ثم يصيح

الغارس 1: السكات

تقل الموسيقى ويتوقف الرقص

هذه هي اخت علي بابا

الجماعة: الارهابي اللي ضحك على اربعين شفار

ينزل ويصعد صاحبه

بينما يقترب منها الآخرون وينظرون اليها مستغربين

وتقل الانارة.

ظلام

اللوحة السادسة

التركيب الثالث والعشرون

الجوقة

تسمع موسيقى مصحوبة بدوي القنابل والمدافع

وتلعب الانارة مع ذلك

تدخل الجوقة مرددة على نفس الموسيقى

الجوقة : نار

نار ودمار

يا انسان

دمك الغالي روى الف بستان

روى

من شقايق النعمان

نسيت أخاك نسيت بلادك

والنار نار

ودمار

يا انسان

دمك القاني

روى.

تصبح الانارة زرقاء ويرتفع الستار الامامي

التركيب الرابع والعشرون

الجوقة: الأعمى

يدخل الأعمى بفانوس وهو ينشد

الأعمى : هذي جزيرة الوفواق
الجوقة : الوفواقواق
الأعمى : جاو وجهات من الشرق والو
من الغرب والو
من الشمال والو
ومن الجنوب بلاد الوهواه
أحدهم : الساه
الثاني : ماه
الثالث : اباه
الأعمى : حتى شي ما هاب حتى شي ما شاه
هذي جزيرة الوفواق
فيها العطر - فيها الجوهر - فيها الغل
اللي عض ما يموت ويقتل
اللي شافها مات واللي ما شافها مات
الغراب فسماها يحرق والسحاب بريوس جبالها يتقلق
مرفوع على قرن الثور
هذي جزيرة الوفواق
جارة بلاد الوهواه

ينصرف في العمق مرددا انفس الكلام وهو يخفض من صوته

الوفواق الوهواه . الوهواه الوفواق ...

التركيب الخامس والعشرون

الجوقة

ينزل الستار الامامي ويأخذ كل واحد من افراد الجوقة مكانه وفق شكل بجسمه وضعية تمثال ولكننا لا نرى الا ظلالهم ولكنهم يتبادلون الوضعيات ببطء على الأقل ثلاث مرات.

التركيب السادس والعشرون

الجوقة . شهرزاد . شهريار

يدخل شهريار وشهرزاد من خلف الستار كل من جهة وشهرزاد تتجه الى شهريار الذي يبدو عليه النعاس وذلك الى ان يصلا الى المقدمة

شهرزاد : ومشات ايام وجات ايام وتفهمات العلاقات ما بين
بلاد الوهواه وجزيرة الوفواق وكان يا مولاي
حصار وكانت مجاعة وكانت موت

تتكور الجوقة فجأة اضمت على ركبها بالتناوب

شهريار : إوا

ترتفع الانارة فتنظر شهرزاد الى الاعلى متنهدة

شهرزاد : النهار طلع ونور سطع . ما بقى مجمع والليلة الجاية
تعيش وتسمع

تنصرف عند جبينها يدها متعبة

شهريار : فاش غادي يهديك الله

تتوقف لترد عليه

شهرزاد : ملي يهديك .

يخرج شهريار غاضبا وتبقى شهرزاد واقفة

ظلام

اللوحة السابعة

التركيب السابع والعشرون

الجوقة (الشيخ العجوز) المرأة 2 (عجوز)

تشتعل الإنارة على المكعب ويرتفع الستار الأمامي
الشيخ والمرأة يتقدمان وهما يشتركان في الاتكاء على العصا الذي يجلسا على المكعب وفي أوقفا العصا بين وجهيهما وبعد صمت

المرأة 2 : شحال هذي بالساعة
الشيخ : هذي العشرة

صمت... أصوات الطيور الجوقة يغيرون الوضع

المرأة 2 : داك النهار سولتك

صمت... أصوات ضحك الجوقة دائما يغيرون الوضعية

الشيخ : داك النهار جاوبتك
المرأة : قلت لي العشرة ونص
الشيخ : قلت لك العشرة داك النهار ودابا لك عمرة ما ولى
هذي دابا الف عام.

صمت... أصوات الغراب، تنفجر المرأة ضاحكة

المرأة 2 : فكرتيني بالف. فالي عمرك جات انتك ما حكات لك على ليالي
الف ليلة

وهما يكرران يتحولان تدريجيا الى شابين بينما تتحول الجوقة الى شيوخ بعصي

الشيخ : وليلة
المرأة 2 : وليلة
الشيخ : وليلة
المرأة : أنا شهرزاد

ينهضان الشيخ أولا ويمد عودها شهرزاد

الشيخ : وانا شهريار
المرأة : شهريار

يرقصان على أصوات الضحك ممزوجا بأصوات الطيور والغراب وفي الخلف موسيقى يرقص عليها أفراد الجوقة

التركيب الثامن والعشرون

الجوقة (الشيخ العجوز) المرأة 1 (عجوز) الأعمى

يدخل الأعمى وفي الحملة مصباحه وهو يردد

الأعمى : الوفواف أيها العشاق أيها العشاق في نام الذلاف
وشابت الآفاق وآن أوان الانغلاف. انتشروا في الزفاف
ستغلق العدالة في جزيرة الوفواف

الشيخ يتقرفهما ويعود الى الشيخوخة بسرعة فيضحكان وهما يأخذان العصا ويبتعدان بينما استمر الأعمى في جولته بين الستائر

أيها العشاق أيها العشاق

يجلس على المكعب ويشعل فانوسه ثم ينظر اليه في نشوة بينما اشتعل الجوقة شموعهم

أيه أصباح علاء الدين

يمد يده بالفانوس الى الجمهور وكأنه يبحث عن أحد

سوف يتعرف عليك هيابنا

ينزل الى القاعة وفي أخرج وعاء وأخذ يستجدي وهو يردد.

أيها العشاق أيها العشاق

التركيب التاسع والعشرون

الجوقة. الأعمى. شهرزاد. شهريار

يسمع صوت شهرزاد قبل ظهورها

شهرزاد : وملي تقطع به الحبل يا مولاي

هنا يظهر شهريار يمشي مأخوذ الحلم متجها نحو المكعب بينما تتابعه شهرزاد

ما نبقاوا غير الفانوس والبخور ويشدّ الدور الساعي

كل هذا والأعمى يدمدم

الأعمى : أيها الخشاف..

تظهر شهرزاد أماما نحو شهريار.

شهرزاد : وبقى كيسعى من هذا الدرب لهذا الدرب ومن هذا البلاد.
حتى لواحد النهار...

الأعمى في القاعة يؤذن

الصحوا مولاي المؤذن نادى بالصلاة ونادى بالفلاح وحف.
على شهرزاد أن تصلي وتكف عن الكلام المباح

يتهالك شهريار على المكعب وتنصرف شهرزاد وينادي عليها مادا أيديه

شهريار : شهرزاد... شهرزاد

يسمح وينام فوق المربع وبعد لحظة ينهض مستغربا من المكان الذي يوجد فيه

إنها الساحرة فعلا وأية ساحرة

ينهض متثاقلا وينصرف

التركيب الثلاثون

الشاب. الفتاة. الجوقة

يخرج أفراد الجوقة من خلف الستائر على شكل طيور تدخل الفتاة من جهة والشاب من جهة وفجأة يلتقيان في الوسط فيتماسكان يتناظران ثم يجلسان متبادلين

التركيب الحادي والثلاثون

الشاب. الفتاة. الجوقة. الحارسان 1/2.

يدخل الحارسان بسوطين يلوحان بهما في الفضاء
يفر أعضاء الجوقة إلى أماكنهم
يقترب الحارسان من الشاب والفتاة وينهالان عليهما ضربا

الحارس 1 : واين خوك
الحارس 2 : واين اختك

الشاب يحاول حماية الفتاة من السوط ويستمر الحارسان في الضرب والسؤال

التركيب الثاني والثلاثون

الشاب. الفتاة. الجوقة. الحارسان 1/2. الشرطي

يدخل الشرطي

الشرطي : باركة

الحارسان يتوقفان عن الضرب ويبتعدان قليلا
يتقدم الشرطي من الشاب والفتاة

هذا ماشي مكان الحب... يالله أوراق التعريف

يقدم كل منهما الورقة إلى الشرطي الذي يأخذها
ثم يأخذ في انتزاع ورقتيهما

منداين كوكب جيتو.. سمعوا هذا اوراق التعريف هدي خبيوها
وملي يكون راسكوم فالكورة وتكون الروح التفلات
بالرقيق الاعلى قدموها لحراس باب الجنة باش يخليوكم تدخلو
هنا اولا لا اتى اوراق التعريف كتعيك ابيض عليه تصويرة
بالالوان مكتوب عليها نمرة كتدل على اسمك واسم اباك
واباك اباك واباك امك وشحال عمرك وفاين خليفتي
واشنه شغلك

يكون الشرطي قد نتف كل الاوراق تقريبا فيرمي الى الجمهور بالعضين

يا الله زيدو قدامي

ويخرج الجميع وتملك الحارسين الضحك. بينما تبقى العوفة

ظلام

اللوحة الثامنة

التركيب الثالث والثلاثون

العوفة . شهرزاد . شهريار .

تستقل الاضاءة على ما يمكن ان يوحي بحلم جميل وينزل الستار الامامي وبما يمكن من رؤية شهرزاد وهي تجلس على حافة السرير بينما يجلس شهريار ارضا

شهرزاد : بلا شك جاتك قصة غريبة وحزينة

شهريار : وملي فهمتوهم

اثناء العوفة يتبادلون النباح

شهرزاد : الكلب نبح والورد فتح وما بقى فالكلام ربح.

يقف شهريار ليجلس قربها فتقف
تنطفئ الاضاءة وتنصرف شهرزاد ويرتفع الستار الامامي
فيستقدم العوفة بهاريات يحولون شعاعها في كل اتجاه بينما هاج شهريار فاعطى بظهره للجمهور
واخذ ينزع ثيابه وهو يلهث تصاحبه موسيقى
وينهض خجها في فهول نحو المكعب حيث يقف
فاغرا الفم وقد احاطت به افراد العوفة ببهارياتهم
تقل الموسيقى ويبدأ افراد العوفة في التراجع الى
ان يصبحوا صفا واحدا في الخلف بعد ان يكونوا
قد اطفأوا بهارياتهم تدريجيا.
تشتعل على شهريار انارة فيبدو وكانه لا يدري
اين هو.

شهريار : اكان هذا كله حلما مني.. ام هي اللعينة شهرزاد نفثت علي
بانفاس سباتها الجهنمي... يجب ان اتخلص من هذه المرأة...
لست ادري وقد قتلت قبلها الالف كيف لم افعل ما الذي
يوقفني عن التفكير في اعدامها بعد عشرة ليالي

ينتبه الى كونه بدون ثياب فيضحك من نفسه
يجلس على المكعب

التركيب الرابع والثلاثون

العوفة . شهريار . المرأة 3

ترتفع الانارة قليلا
تدخل المرأة 3 على رأسها منديل ملون
فيناديها ملهوفا ويتبعها ولكنها تخرج

شهريار : ليلى.. ليلى

يعود الى مكانه فتمر مرة اخرى وقد غيرت المنديل
فيناديها بلهفة اكثر ويتبعها افل

شهريار : زينب ... زينب ...

ولكنها تخرج لتعود وقد غيرت المنديل بمنديل ازرق
بقهقهة اكثر وينهض وراءها يتبعها

خيزران ... يا خيزران ...

يسمع عواء الذئب

عائشة . حادة . ياقوت . هنية . يطو . شجرة الدار .
شهرزاد

كل هذا وهو يلهث ويلتفت الى المرآة التي تدور
حوله بسرعة قبل ان تختفي ويأخذ في البكاء

التركيب الخامس والثلاثون

الجوقة . شهريار . (صوت مسجل)

وهو لا يزال باكيا

شهريار : لقد خبلت يا شهريار

يسمع مسجلا على شكل مظاهرة

الصوت : كلنا شهريار ... كلنا شهريار ...

ومع التسجيل يهيم شهريار ثم يصمت
شهريار يعنف النهار واحمرت عيناك وصار الهبا ينبث
النار ستشعل من حياتك احاجي تداعب بالنوم عيون الصغار
ولربما الكبار
يخف تعبا ثم يخرج

التركيب السادس والثلاثون

الجوقة . الأعمى

يتحرك افراد الجوقة كل الى مكانه وهم يرددون

الجوقة : غابت الشمس والليل راح

يحملون الشموع منطفئة فيدخل الاعمى بفانوس
ونقل الانارة فيشعل لكل واحد شمعته وهم
يرددون معه

الاعمى : غابت الشمس والليل راح
الجوقة : راح

يتحرك الذين اشعلت شموعهم متبادلين الاماكن

الاعمى : وعلى ضي الشمعة نسايبو صباح
الجوقة : غابت الشمس والليل راح ... راح
الاعمى : والطير الصداح بوكر وناح
الجوقة : والطير الصداح بوكر وناح
الاعمى : غابت الشمس والليل راح ... راح ... راح
الجوقة : سمانا كحلة بلا نجوم سوداء جبجي بلا غيوم
الاعمى : ومشات وجات ايام طالت الايام
صارت اعوام
الجوقة : وعلى ضي الشمعة نسايبو صباح
الاعمى : ناس الفتها الجراح
وناس تفكر فلي راح
بعيون سلمتها للنواح
وناس تعيش يا فتاح
وناس دوختها الارياح
وناس عيات خصها ترتاح

يتحلقوا افراد الجوقة بالشموع والبطاريات وهم
يعشون حول الاعمى وهو يسالهم واحدا واحدا

علاش كتقلب اولدي
احدهم : على الراحة

ويحول هذا ويحب ايفاعله وبحالة يسكتون ويلهثون

التركيب السابع والثلاثون

الجوقة . الأعمى . الهبلة .

تدخل الهبلة حاملة سلة ورق تنفخ من الجمهور
الجوقة يغنون وهم على ركابهم جاثون
بينما اخفت الهبلة ترمي الزهور الى القاعة وهي تقول

الهبلة : انها الجوازات ... انها الهوية ... انها كل الوثائق

هي تقول هذا ولشذا اخفت الجوقة في الغناء

الجوقة : ياالخوال آه ياالخوان
ذاب الجنان
وهبا الجنان
وكهف اللسان
وبخنا المكان في سر الزمان
وفعل يافيل
ياسلام ذاب الظلام وعم الوئام
صفا الحسام وزال اللثام

الهبلة : والورق وانتم
ساهرون . سائرون . ثائرون

الجوقة : للسلام للحب للانسان

الجو- الهبلة : ياالخوان هبا الجنان
ياالخوان
ياالخواز

هنا يخرج اليها الأعمى بيلمس شعرها بتسليه واحدة

الأعمى : قولي لهم منين هذا الورق
الهبلة : فهبت من الجنان جاي
الأعمى : واش هو منك وعلاش يذكرهم بحقهاي

يغني الجوقة شموعهم وهم جاثمون
تشد المرأة بعصا الأعمى وتخرجه
ينام اعضاء الجوقة . تقل الاضاءة . تسمع تبرويلة
اندلسية

ظلام
استراحة

استطلاع دراما

مسرح المركب الثقافي

سيدي عثمان

تفتتح دراما سلسلة استطلاعاتها عن مساحات العروض المسرحية المتوفرة بالمغرب وامكاناتها التقنية، بتحقيق عن المسرح البلدي التابع للمركب الثقافي سيدي عثمان.
نهدف من خلال هذه الاستطلاعات، اطلاع الممارس المسرحي على معطيات أولى، نظنها اساسية عند أي تفكير في انجاز عرض بإحدى القاعات المسرحية ببلادنا

المركب الثقافي :

على مساحة 12.000 م2، وبتكلفة مالية تقدر ب مليارين من السنتيمات، انجزت الجماعة الحضرية لسيدي عثمان مركبا ثقافيا استقطب اهتمام الاوساط الثقافية والمسرحية، خاصة قاعة العروض



المسرحية، لا لأنها اعتمدت في تأثيثها على إمكانات تقنية حديثة، بل لأنها جاءت لتوفر مساحة عرض جديدة.

***

يتركب المركب الثقافي ـ سيدي عثمان من معهد بلدي للموسيقى والرقص والفنون الدرامية، وخزانة بلدية، وقاعة معرض فنون تشكيلية بالاضافة الى قاعة عرض مسرحية.

قاعة المسرح :

1 ـ **الصالة** : تسع 1000 مقعدا، 730 مقعدا للاركسترا

Balcon 270 مقعدا للشرفة

2 ـ **الخشبة** : الطول 12 مترا

العمق 10 أمتار

الارتفاع بين 4 و 5 أمتار

الحوامل : *14 PORTEUSES - PERCHES*

التحكم : من الكواليس

الافريزات عدد : 4 سوداء

التحكم من أعلى المسرح *Cintres* .

الاستر : الستار الامامي : احمر قان

ستار العمق : أسود، مع امكان تعويضه بخلفية بيضاء

الاستر الجانبية *PEN-DRILLONS* : متحركة عموديا ـ سوداء

3 - **الاضاءة** :

موزع الاضاءة jeu d'orgue : الكتروني نوع

ADB . ثلاثة اعدادات *3 Preparation* .

الكشافات : *Projecteur* : 90 كاشفا متعددة الانواع

[*Fresnel* découpe *Quatz - Par* -]

1 Stroboscope - 2 proursuites

4 ـ **الاصاتة** : *SONORISATION*

طاولة الدمج *Mixage* نوع *AEQ* و *MK3*

مسجلة *Revox* (لفافات Bandes)
كاسيط مزدوج
- الميكروفونات: عدد 12 نوع AKG
- مؤثر Millireverb

5 - ملحقات

:- قاعة خاصة للمكاياج
- مقاصر للممثلين *Loges*
- قاعة التداريب
- طابق ارضي خاص بالنجارة والصباغة

ويتوفر المسرح على نظام هاتف داخلي Inter-phone يربط بين المحافظة والمقاصر والخشبة

ملاحظات :

1 - لايتوفر المسرح لحد الان على تصميم لبيان توزيع الكشافات والاليات الاخرى

2 - لاتتوفر الخشبة على فتحات *Traps*، ولاتتيح اي امكانية لتغييرالديكور من اسفل الخشبة

لقاعة المسرح قوة توصيل صوتي جيد Acoustique

4 - يمكن لمهندسي الاضاءة توزيع الكشافات حسب زوايا اسقاطها حسب اختيارهم .

5 - يتوفر المسرح على مجموعة عمل تقنية خاصة بالصوت والاضاءة وادارة الاليات *Machinerie* .

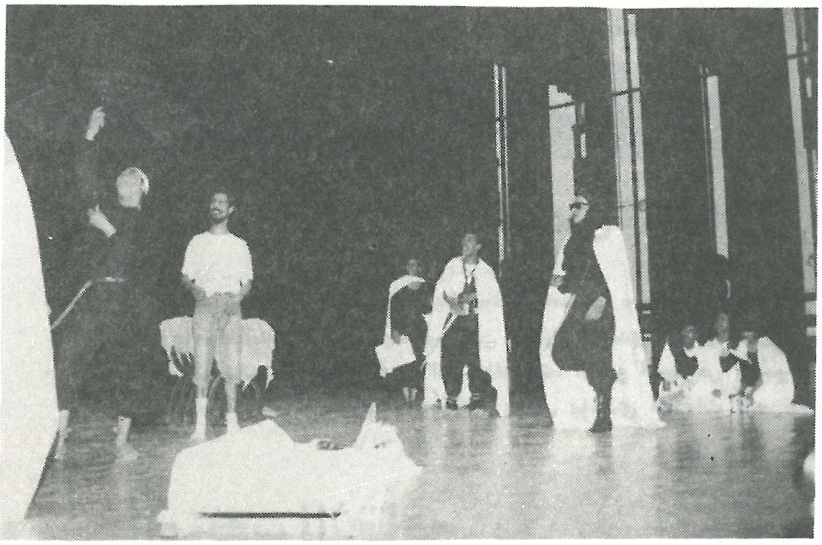
على هامش هذا الاستطلاع، اجرت دراما حوارا مع مدير المركب الثقافي السيد عز الدين هاشمي ادريسي، نقدم بداية بطاقة شخصية له: فهو من مواليد 1953، حاصل على دكتوراة السلك الثالث - ادب فرنسي كان



رئيس شعبة الادب الفرنسي بكلية الاداب - بن مسيك قبل توليه ادارة المركب. وقد ساهم الى جانب فعاليات ثقافية ومسرحية بالكلية في ارساء، اسس نشاط ثقافي فني عن طريق انشاء محترفات بالكلية التي تسهر على تنظيم العديد من الانشطة واهمها المهرجان الدولي للمسرح.

دراما : ***ماهي المراحل التي قطعها المركب منذ انشائه ؟***

جواب : يمكن حصر هذه المراحل في ثلاث : مرحلة تكوين الاطر ليتكيفوا مع عملهم الجديد ويستوعبوا متطلباته، ودورهم في مؤسسة ثقافية فنية. ثم مرحلة ربط علاقات خارجية والاعتماد على سبل تسمح بالتعريف بالمركب ومسرحه ثم مرحلة بدأنا فيها استقبال العروض المسرحية وتحفيز المسرحيين للمشاركة في تنشيطه.



لانكر عليكم، هناك احكام مسبقة حول منطقتنا لازالت لاتشجع لحد الان على انجاز ما نرغب فيه، ونتمنى ان يضمحل هذا مع الايام.

دراما : كيف يتم التعامل مع الفرق الراغبة في استغلال قاعة العروض ؟ وهل هناك تمييز بين الفرق الهاوية والمحترفة ؟

جواب : تخضع معاملتنا لقانون تنظيم مالي نته الجهة الوصية على المركب وهي الجماعة الحضرية لسيدي عثمان، وهو القانون الذي تستخلص بموجبه الجماعة 20 ٪ من مداخيل العرض أو تعويضا قدره 5000 درهما، ويضبط هذا عقد بين رئيس الجماعة وممثل الفرقة يتكون من 14 بندا يحدد حقوق وواجبات المتعاقدين.

دراما : هل لادارة المركب برنامج عمل تقترحه لإنتاج عروض مسرحية وفنية ؟

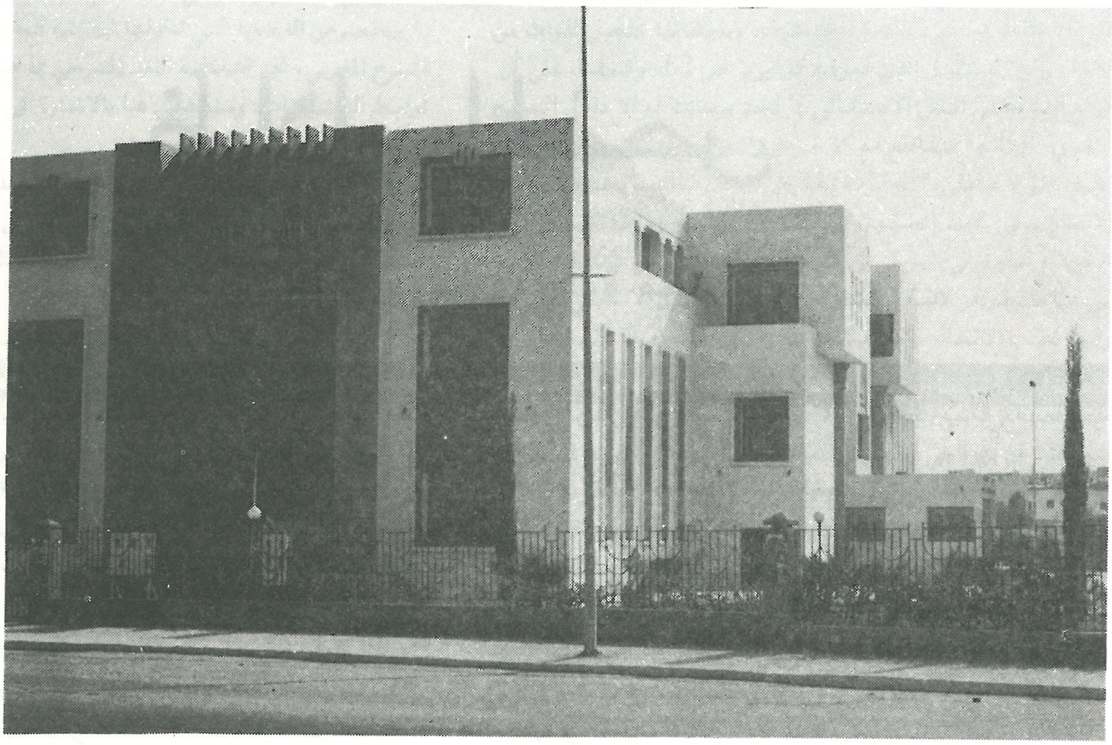
جواب : لا يمكننا ذلك، اذ لانتوفر على ميزانية خاصة نستطيع على ضوئها دعوة فرق مسرحية وغيرها وتعويضها عن طريق شراء العروض او انتاجها، مع ذلك فنحن نطمح الى ذلك ونرجو ان تسعفنا الظروف لتحقيقه.

دراما: بحكم صلتكم بالمسرح ومواكبتكم لما يعرض من مسرحيات كيف ترون وضع المسرح المغربي ؟

جواب : بالنسبة للسمرح المحترف ارى انه صار اكثر ميلا للاستسهال ان لم نقل التسطيح مبتعدا عن كل متعة بصرية وفائدة عملية، مع اغراق في الاضحاك والتنكيت، قد يكون مرد ذلك الرغبة في ارضاء الجمهور، والذي - انطلاقا من تجربتي - اجده متهافتا على مثل هذه العروض وهو اقبال للاسف لاتعرفه عروض اخرى جيدة فنيا

الى الانغلاق على ذاته فلم يستطيع لحد الان استقطاب جمهور واسع، ربما بسبب نخبويته..

جواب : احب بهذه المناسبة ان الفت الانتباه الى أن الضرورة اصبحت تقتضي التمييز بين مسرح المركب الثقافي وبين دور الشباب، فرغبة الجميع في العرض بالمركب حق مشروع، ولانملك الا الاعتراف به، ولكن اليس واجبا على المبتدئين من الهواة التميز بين المسرح ودار الشباب ؟ اليس عليهم ان يعملوا في محيط اولي لصقل ادواتهم قبل ان يفكروا في العرض بالمسرح البلدي، ان هذا المسرح وكل مسرح كامل التجهيز غني الامكانات يحتاج العرض فيه الى مستوى مقبول من الحنكة والدراية واحترام حد أدنى من شروط الفرجة المسرحية الناضجة فنيا، ان مسرح المركب الثقافي مسرح محترف لممارسة محترفة، سواء كان الممارس محترفا او هاويا، واعيا لمتطلبات عمله.



دراما : لاحظنا ان نصف التجهيزات الاضائية لم تعد صالحة وهذا ما يضعف من امكانات المسرح التقنية، فماذا قررت ادارتكم بهذا الصدد ؟

جواب : نحن الان في حوار مستمر مع الجماعة الحضرية لتدارك هذا الوضع، فالكل اصبح مقتنعا بضرورة الاسراع في اصلاح ما عطب من الكشافات.

دراما : *هل لكم كلمة اخيرة*

وأشكر في الختام مجلة دراما على بادرتها، واتمنى لها كامل التوفيق والنجاح في مهمتها.

انجز اللقاء بتاريخ الاثنين 16 مارس 92

رأي

«استلهام» المتن الثراثي

" استلهام " المتن التراثي، بالطريقة السهلة التي يستلهم بها تراثنا العربي، بلغته وحكاياته وتاريخه، يعكس بصورة قوية فقدان نص معاصر، خارج التأويل والايحاءات المستنبطة من المادة التراثية لاسقاطها على واقعنا العربي الراهن، خصوصا وأن هذا « الاستلهام » لايتم من خلال تعامل إبداعي مقنع يقدم نصا مسرحيا مقنعا....

... فالثرات، كما يستلهم كتابة، بات يشكل ازمة في النص المسرحي العربي، خصوصا وأن معظم الذين استلهموه تعاملوا معه، باعتباره مادة لغوية، أو أدبية، أوحماسية، من دون أن يعمدوا إلى اعتباره مادة أولية مثل كل المواد التي يحولها رجل المسرح الفعلي الى مادة درامية.

بول شاوول
مجلة الطريق اللبنانية
العدد الاول فبراير 1986

مكتبة دراما

ظلال النص

مساهمة في تأسيس قراءة متحررة

ايت الشرقي احمد

أراد الاستاذ بهجاجي لكتابه " ظلال النص ـ قراءات في المسرح المغربي" الصادر عن دار النشر المغربية، اراد له ان يكون " خطوة اولى ضمن مسار القراءة " ص 16 لكنه يشترط ـ في تصديره للكتاب ـ ان تتم هذه القراءة بكامل الحرية حيث يغدو من حق القارئ " ان يفهم العمل المسرحي ويركب عناصره ويعشقه الى مالا نهاية " ص 13 بل ان القارئ ليس مطالبا " بأن يحتمي بترسانة من الاكراهات النظرية او المفهومية " ص 13 في مواجهة عمل مسرحي تتحدد ملامحه داخل منظومة معينة، وتتحكم فيه مرجعية خاصة، وبالتالي فان بهجاجي ـ كقارىء ـ لم يهتم ـ خلال مقاربته هذه ـ " بانجاز" تداريب تقنية " انطلاقا من هذا المنهج او ذاك " ص 13 ، وانما اعتمد منهجية المساءلة سواء تعلق الامر بالنص او العرض المسرحيين، او تعلق بالمنتوج النقدي المواكب لها، ان هذه المساءلة ـ بما هي أسلوب استفزازي منظم ـ قد علمت ـ ليس فقط ـ على مقارعة المقروء ومجادلته وتشريح مكوناته سعيا في الكشف عن ابعاده، وانما تمكنت ـ في اعتقادنا ـ من ملامسة القضايا المعبر عنها داخل هذا العمل او ذاك» والوقوف عن مدى اسهامها في انتاج معرفة تسعى اما الى تكريس المفاهيم السائدة، او تراهن على تأسيس معرفة مغايرة تمنح لمشروعنا الثقافي هويته وفعاليته وبالتالي موقعه داخل الثقافات العالمية.

من هنا جاء تبويب الكتاب على الشكل التالي:

الباب الأول: قراءات الباب الثاني: قضايا. ولعل القارىء سيلاحظ ان النصوص او العروض التي خضعت لهذه القراءة لم يتم اختيارها بدافع العشق فقط، بل لأنها تستقطب الاهتمام بما تتوفر عليه من " عناصر البحث والقراءة ،الشيء الذي يدفعنا الى الاعتقاد بان هذه القراءات يمكن اعتبارها ـ الى حدما- شهادة على الحركة المسرحية في مدها او جزرها خلال المرحلة الممتدة مابين سنة 1983 وسنة 1991، الى جانب ذلك، وتأسيسا " للقراءة المبدعة للمتلقي الذي يفترض فيه ـ اساسا ـ المساهمة في تفكيك العمل المشاهد " او المقروء" وفي اعادة بنائه، وفي امتلاك كل الحرية في اعطاء معنى آخر جديدا " تأسيسا لذلك ينبهنا المؤلف الى ضرورة التعامل الحذر الحذر مع المناهج النقدية المستوردة على اعتبار انها أدوات اجرائية افرزها واقع اجتماعي وثقافي يختلف تماما عن واقعنا

، ان هذا التنبيه لم يسقه الكاتب بشكل مباشر ولكننا نتحسسه من خلال قراءته بحيث نجده يخضع المنهج ذاته للمساءلة يقول بهجاجي بخصوص النموذج العاملي:" هل توافقنا" اي توافق النص" تلك النمذجة التي رسمها كاتب Sémantique structurale دون ان يسيء ذلك الى خصوصية " النبي المقنع"؟ ص 22. وللتأكيد على أن المنهج ـ كاداة اجرائية ـ يجب ان يكون تابعا للمقروء، مساعدا على اضاءته... لا مساهما في اعتقاله، للتأكيد على ذلك يختم بهجاجي قراءته ل " النبي المقنع" بالسؤال التالي:" هل اقتربنا من "عمق المعنى" في النص؟ "ويجيب انطلاقا مما حققه النموذج العاملي:« اعتقد ذلك، والا ما معنى « زيف النبوة» الذي اشار اليه السؤال المطروح في بداية القراءة؟» ص 25.

اما بالنسبة للنص الاحتفالي، فان بهجاجي قد تعامل معه انطلاقا من قضايا البناء والدلالة، ادراكا منه ان هذا النص ـ بما هو تعبير عن تصور معين ـ يؤسس ذاته ضمن بنية « متكاملة» تتعايش بداخلها انساقا مختلفة من مظاهر التعبير، وتؤثثها لغة شاعرية «متناسقة» ، ومن تم فإن اقتحام هذا النص، او على الاصح ازاحة الاقنعة عنه لاتتم الا عبر تفكيك تلك البنيات ليسهل ـ بعد ذلك ـ رصد الدلالات، ولكي يصل بهجاجي الى هذه التعرية كان يعمد الى ترك النص يعبر عن ذاته عبر تمظهراته العامة المشكلة للحدث، ومن خلالها يبدأ في رصد الدلالات التي نجملها كالتالي:

* عطيل والخيل و البارود :

ـ الدلالة الاولى:الوجه والقناع الاجتماعي

ـ الدلالة الثانية: مفهوم الانسان

* حكاية العربة:

ـ الصعيد الاول: دلالة العربة

ـ الصعيد الثاني: موقف المجموعة

* امرؤ القيس في باريس:

ـ اهم الدلالات: العلاقة بين الشرق والغرب

ويتفرع عنها 1) نوذجية الغرب 2) تخلف الشرق

رغم ان المقام لايسمح بالوقوف عند كل دلالة بتفصيل كما فعل

الاستاذ بهجاجي، فانه يمكن القول بان الخلفية المتحكمة في النص الاحتفالي لم تصمد أمام " مشاغبة" المؤلف الذي تمكن ـ بأدواته الجريئة ـ من أن يزيح القناع عن نص يقول عنه صاحبه عبد الكريم برشيد:" ففي الاحتفال تختفي الاقنعة المجتمعية.. وباختفائها تتحرر الذوات من الخوف ومن التمثيل الذي تعرفه كل يوم" ص 62، وكمثال على أن تموقع الدلالة في النص الاحتفالي لا يجد معادلا له الا داخل النسيج اللغوي، اي انها تتقاطع مع كل ماهو واقعي ، وتتناغم مع كل ما هو نظري، نورد مايلي:" الصوت الخارجي.. تك...تك ـ يحتضر ويموت الانسان ـ في الهند الصينية، في فلسطين يحتضر ويموت الانسان ـ في انكولا وغينيا في اليابان في كل مكان ـ سطوب" ص 66، ما يثيرنا في هذا المقطع هو كلمة " انسان" باعتبارها المكون الاساسي الذي منه وفيه تصب الافعال ،ومن خلاله تتحدد الامكنة ، وبالتأكيد فإن هذا النسق اللغوي ـ بما يثيره من الاحاسيس ـ يجعلنا ـ وبشكل عفوي ـ نتعاطف مع كاتب المقطع في دفاعه عن الانسان ، لكن عن اي انسان يتحدث؟ ان بهجاجي لم يترك هذه النغمة تمارس دغدغتها دونما مساءلة « ماهي القضايا الانسانية »؟ وما هي ابعاد الانسان" المطلوب معانقة قضاياه " فلفظة "انسان" فقدت مدلولها العام والمجرد منذ بدأ التنافس من أجل الكسب(....) فاي انسان نقصد؟ ان العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لاتفرز هذا الانسان المجرد بقدر ما تفرز ارباب المعامل والعمال البسطاء وغيرهم ممن يعبر عن الصراع الاجتماعي الدائر يوميا" ص66. ان هذا التصور الاطلاقي الذي تحتضنه بنية النص، وترعاه التنظيرات الموازية لها انما هو غطاء/ قناع لواقع متصارع اريد له ـ ككائن في المنظور الاحتفالي ـ ان يتقنع سعيا في خلق تعايش ممكن.

وبخصوص القضايا التي تناولها الكاتب كمحطات اساسية في مسار المسرح المغربي، نجد اشكالية النقد المسرحي بما هو ابداع لازم المسرح منذ اواسط العشرينات، وسنكتفي هنا بالاشارة الى الاستاذ بهجاجي قد تعامل مع هذاد النقد من مستويين:

الاول: " تأريخي يحاول ان يرصد هذا المتن منذ بدايته الى الآن ضمن تطور يحصل في الكم بالضرورة، وقد يحصل على مستوى النوع" الثاني:" تزامني نحاول ان ننظر من خلاله الى راهنية هذا النقد ومستوياته " ص .96

ان ما يثيره كتاب " ظلال النص" من قضايا دقيقة تأخذ بعين الاعتبار وضعية المسرح كما هي معطاة الآن، وتراهن على التجريب كأفق لتأسيس مسرح مغاير يجعلنا نقول مع الدكتور حسن المنيعي في تقديمه للكتاب:" وقد لاأكون مبالغا اذا قلت بأن هذه الكتابة (.....) تشف عن وعي فني صادق، ورصد حي لقضايا المسرح المغربي بما في ذلك قضية النقد الملازم له" ص8.

نقطة

نشرت جريدة « العلم » في عدد يوم الاحد 22 مارس 92، ورقة من الفنان نبيل لحلو "يفضح مسلكيات بعض أهل الفن في بلادنا " يروي فيه كيف أن الساخر باز هاجمه بالشتم والبصق والكلام الذي لاتستطيع أذن الاستماع اليه كرد فعل عن مقال نقدي سبق للفنان نبيل لحلو نشره يتعلق بتجربة الفنان باز الساخرة، التي هي مجرد حكي " على الخشبة اقوال الأزقة ونكات الشوارع"...

ونحن مع كامل تحفظنا، لاتهمنا صحة التفصيلات التي اوردها الفنان نبيل لحلو، وقد يكون للفنان باز توضيح بعض جوانب من هذا الحدث..لكن مع ذلك يبقى الحدث عاريا، كاشفا جوانب خطيرة في علاقة الفنانين ببعضهم وهي علاقة يطبعها اللاتفاهم الذي يؤدي في احيان كثيرة الى العنف الجسدي والكلامي..فهل صدر الفنانين المغاربة ضيق الى الحد الذي يجعلهم يفقدون اعصابهم لمجرد كون انسان آخر عبر عن رأي..أو ليس خطيرا أن يكون فنان ما يدعو الى حرية التعبير، يكون هو أول من مارس الحجر على حرية التعبير واغتيال الرأي.؟!

فمتى يأتي ذلك العهد الذي يكون فيه الفنان صديقا للفنان ونصيرا فعليا لم خارج الكلام الزائد.

نظام

الاضاءة المسرحية

اعداد : بوسرحان الزيتوني

> ـ" إننا لا يمكن ان نتصور نص مسرحنا بغير أيديسون ".
> ـ بالاضاءة يستطيع الفنان ان يقدم عملا فنيا على خشبة فارغة ".
>
> جيرس كونيج
> ناقد مسرحي بولندي

1)

أـ خارج الضوء لاوجود للعرض المسرحي . ومهما حاول البعض التقليل من أهمية الاضاءة ودرها الحاسم، فإنه حتما ينتهي الى اعتمادها، لأنها الجسر الذي به ينتقل العرض الى ادراك المتلقي ؛ به وحده تصير الرؤية ممكنة:

وتلك ابسط وظائف الاضاءة .

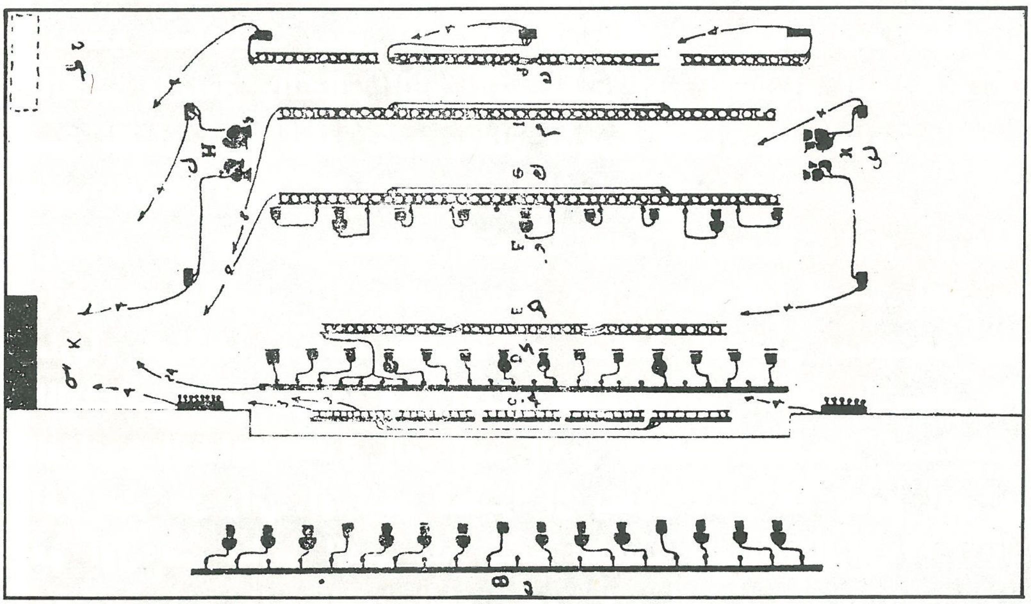
ب ـ ولأن الدراما هي مجموع خيارات قصدية لعناصر دالة في وضع دال، فإنها لايمكن ان تقوم بذاتها الا في اطار فضاء محدد ماديا بمكان ذي ثلاثة ابعاد، يشكل الزمن بعده الرابع، بعده الوجودي الاساسي.فلا مكان خارج زمن محدد : وقتيا كان او فصليا او إيديولوجيا او نفسيا خاصا او عاما .

والزمن، في النهاية ،ضوء .

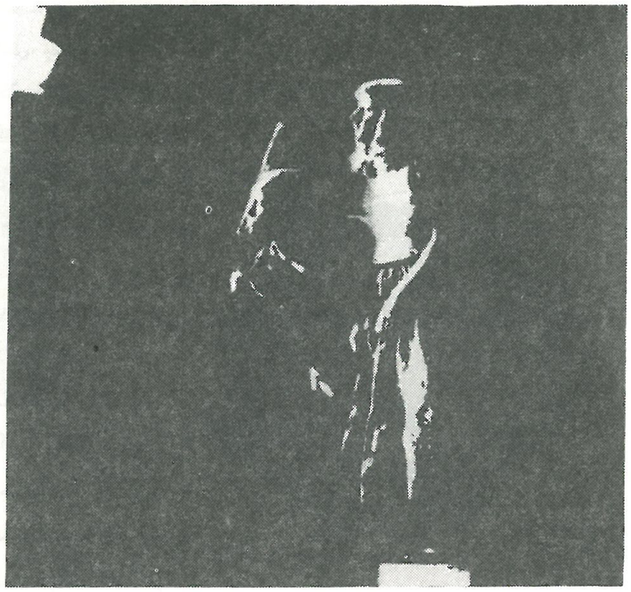
وهو لهذا ذو أثر بالغ في تأطير المكان نفسه ، في تزمينه(تحديد زمنه) ومكننته (جعله مكانا) . لقد ادرك المسرحيون الاوائل هذه البديهة ، ولعل ذلك ما كان يجعل الاغريق، وقد كانوا يؤدون مسرحياتهم نهارا، يدخلون مشاعل تعبيرا رمزيا عن الليل .

ج ـ يعود لبرجسون الفضل في بيان ان المكان الموضوعي هومكان ذاتي ايضا، اذ ان علاقة الذات بالمكان تنحو دائما الى تذييت المكان .

من منا، يكون المكان ذات سمات شخصية، ومفتاحا لها. وسواء



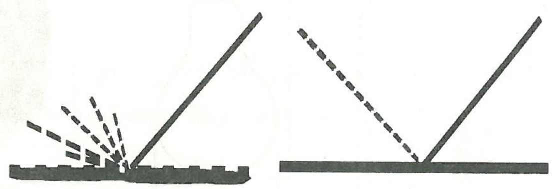
كان المكان متعيناconcret (بيت.. غرفة.. ساحة..) او مجردا abstrait، فإنه يأخذ وجدا سيكولوجيا. يتجلى ذلك في تعامل الشخصية معه على اساس خيارات خاصة. هكذا تضع الشخصية نفسها في الظل، او ضد مصدر الضوء contre jour او في مواجهته enface،او او تحته endouche...او تختار لنفسها



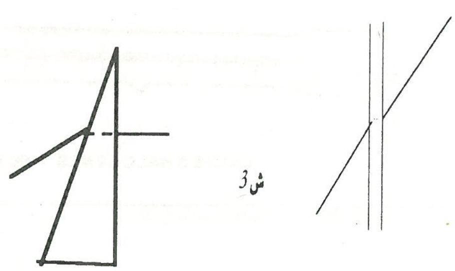
face،او او تحته endouche...او تختار لنفسها الوانا محددة دافئة او باردة.. تجعل المكان فاقعا او معتما.. ومن غير شك، فإن لعبة الاضاءة jeu de lumiére ، هي دائما تمنح هذه الخيارات المتاحة أمام الشخصيات في علاقتها بداتها بالمكان والاشياء والاشخاص.

تركيز أول:

الاضاء ليست عنصرا هامشيا، انها في قلب كل حركة درامية.. وفي جوهر كل تكوين درامي. بل يبدو ان التفكير الدرامي لا يستقيم خارج التفكير في الضوء، اي في ما يجعل الدراما ممكنة زمانا ومكانا وعلاقات.



ش2 ش1



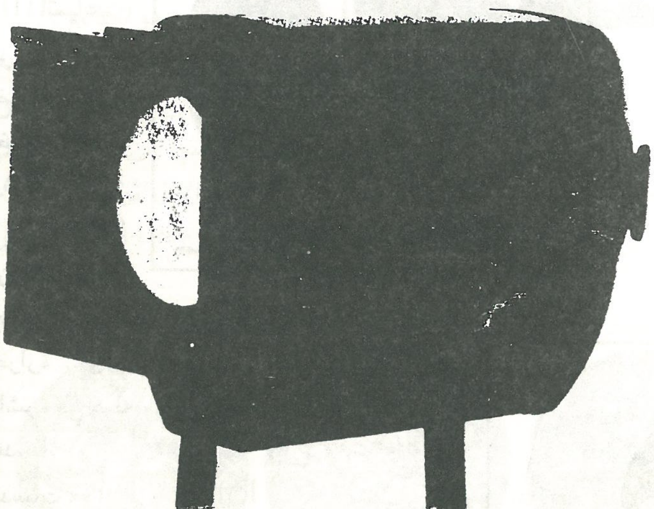
ش3

2) في خصائص الضوء:

مالضوء؟ أنه مجموعة من التموجات كهرومغناطيسية electro-magnetique، غير منظورة في ذاتها ما لم تلامس في الفراغ جسما يعكسها. فهو ذلك ناتج علاقة تفاعل بينه وبين الاجسام. وتتحدد حركة الضوء mouvement ، في إ طار تفاعل كهذا ، بطبيعة الاجسام. فالجميع يعرف أن الجسم corps-chose إما صلب السطح أو رطب شفاف قابل لاختراق. وأن الجسم الصلب، اما يكون سطحه صقيلا لامعا او خشنا، والجسم الشفاف يكون متفاوت السمك والشكل، ويأخذ الضوء في كل حالة من هذه شكلا حركيا محددا فهو ينعكس خطيا على الاسطح الملساء (الشكل 1) وينعكس انتشاريا على الاسطح الخشنة (ش 2) او ينعكس انكساريا (ش3) .

3) المضيئات les luminaires

يورد ت françois ericvalentin تحديد لمصطلح المضيئات luminaires يقول: انها كلمة اختيرت على المستوى العالمي نعني الجهاز المحتوى على اللمبة. ونظام العدسات ووسائل الضبط...



ومجموع المضيئات تعطي اقصى ما يمكن من الضوء". (ص 57)

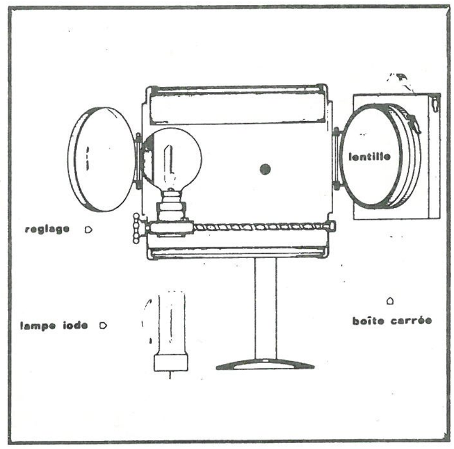
ان اهم ما على مهندس الاضاء معرفته هو :

- انواع طارحات الضوءprojecteurs lumiére ، وخصائصها:
- آلة التحكم، نوعها وقدراتها jeu d'orgue

واقترح ان تتناول انواع طارحات الضوء، على ان نكتفي بالاشارة الى نوع آلة التوزيعjeu d'orgue التي يتم تعميمها في قاعاتنا المسرحية الوطنية.

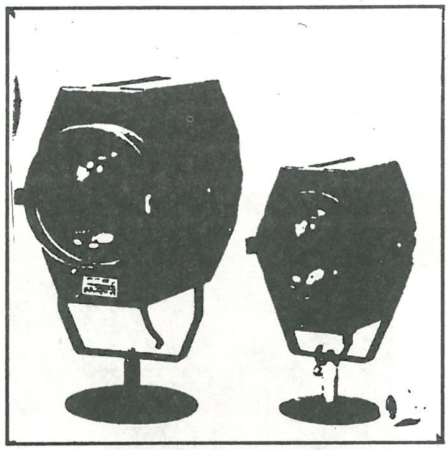
****

طارحات الضوء:



تشريح (الصورة1)

يتركب البرجيكتور من صندوق حديدي يمنع تسرب الاشعة إلا في اتجاه واحد، وبه فتحات للتهويه، يضم بداخله لمبة lampeموضوعة على سكة ، تسمح بتحرك اللمبة أماما وخلفا، عن طريق مسمار الضبط-Ré-glage ...



وينتهي الصندوق في مقدمته بعدسة len-tilleتساعد على تركيز الضوء، يمكن أن توضع امامها مرشحات لونية filtres.

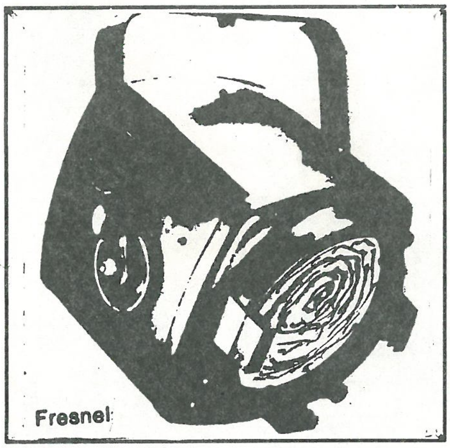
وإن كانت بعض العناصر، تصنيعيا تركب على أساس منطق مقاوم للحرارة .. وان كان مهندس الضوء غير معني بها مباشرة في عمله ، فإن نقاشنا سيلمس فقط اللمبة والعدسة.

العدسات : lentille - lens

تتعدد انواع العدسات باختلاف الشكل والوظائف، إلا اننا ،وعلى العموم، نجد في متناولنا، في المسرح، نوعين رئيسين من انواع العدسات: عدسات محدبة الجهة plano-convexe(نرمز اليها في الدراسة ب PC) وعدسة متدرجة convexe fresnel (ونرمز اليها بC.F).

بالنسبة للعدسة PC فانها تساعد على تركيز بقعة ضوئية محددة الاطار،في مكان محدد. اما عدسة C.F او الفرينيل، فإنها تعمل على تشتيت الضوء عند حدود اطار بقعة الضوء...

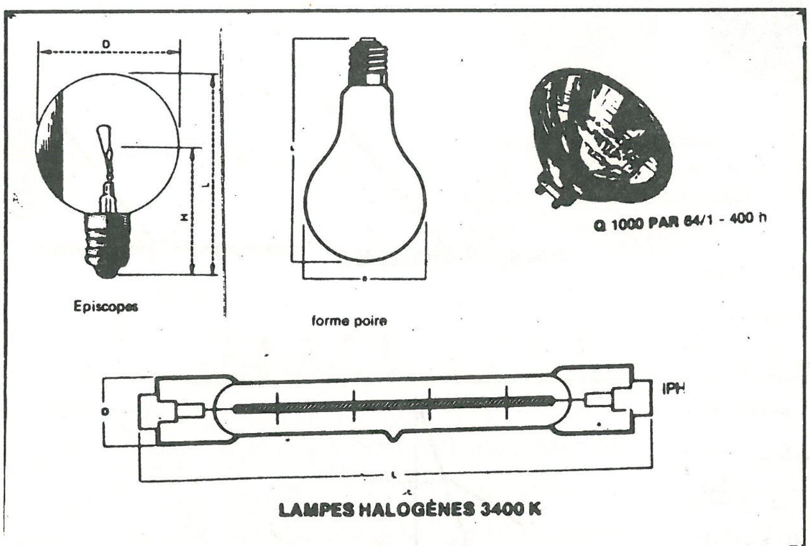
ولعل، بسبب هاتين الخصيصتين، يميل مهندسو الضوء الى الاعتماد أكثر على طارحات الضوء بعدسات فرينيل C.F نظرا لان تشتت الضوء عند إطارها يسمح بتداخل الدوائر ، على عكس دوائر طارحات الضوء P C التي تبقى محيطاتها متمايزة، خاصة في الاضاءة العامة plein feu ، وهي ظاهرة تنذر في المسرح الفرنسي الذي يعتمد على PC في اضاءته العامة، عكس المسرح الامريكي الذي يعتمد على C.F.. رغم ان ظهور تجهيزات حديثة كالقاطعات Découpe، قد حلت بعض هذه المشكلة.

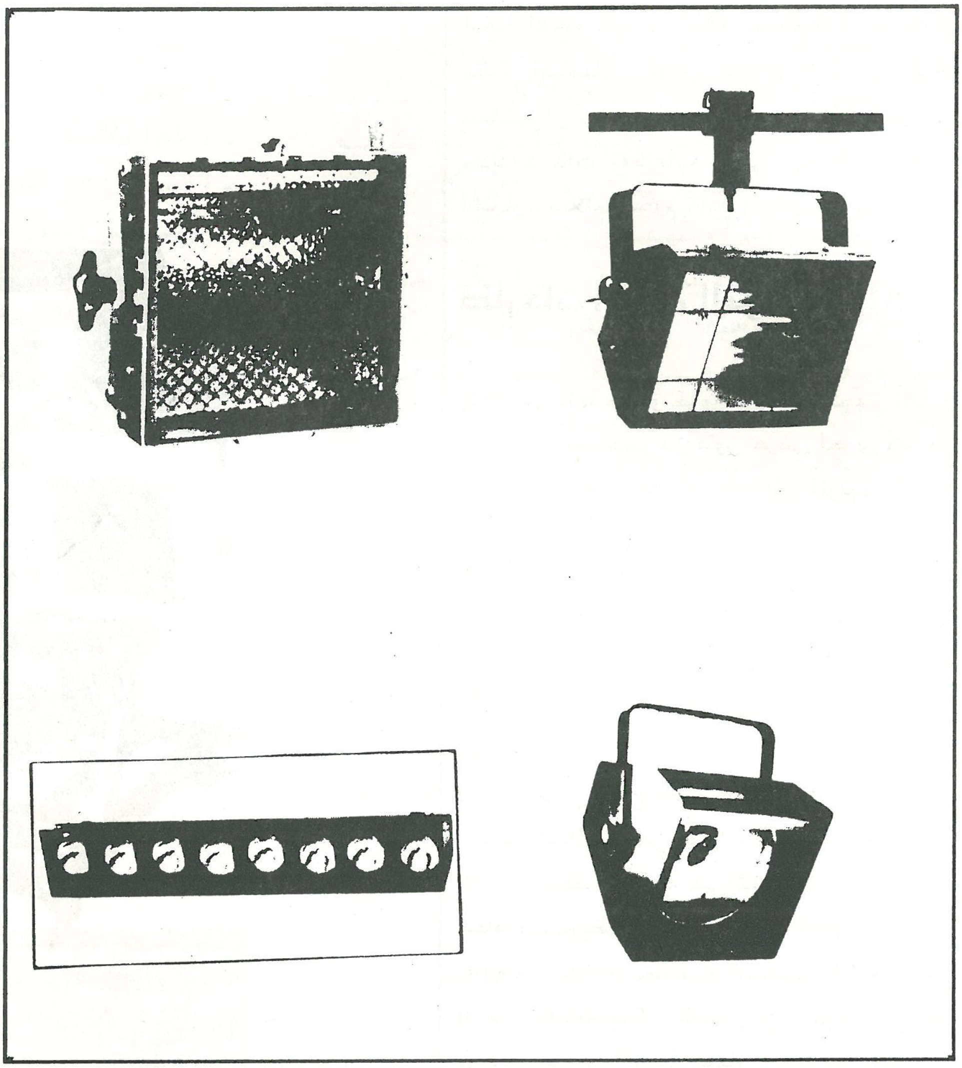


اللمبة lampe

تعطي الصورة (رقم 2) صورة عامة عن أنواع اللمبات الموجودة عموما. وحتى المستعملة خارج المسرح، يبقى ان نستخلص من تأملها الى ان بعضها بدون عاكس وان بعضها الآخر مثل P.A.R - Réflecteur - Episcopeبها عاكس او مرآة عاكسة ...

و تحتاج الاولى لاستعمالها في المسرح وضعها في كشافات بعواكس.





وهي اما طارحات ضوء C أوC.F تتراوح قوتها من 250 وا، الى 5000 واط.

كلا النوعين ما لم تلحق به أكسسوارات يعطينا بقعة ضوئية تمة الاستدارة اذا كان اماميا face او عموديا douche، ويعطينا شكلا بيضاويا اذا ماكان جانبيا lateral ويتحدد قطر البقعة الضوئية بعاملين :

العامل الاول: اداة التحكم في اللمبة، فاللمبة اذا ما تحركت قربا او بعدا من المخرج sortie ، فإنها تتسع او تضيق . ويزد من اتساعها سمك العدسة وقوة الجهاز وزاوية الميل مثلا، بالنسبة للفريزنيل، اذا كان سمك عدسته 32.40 مم وقوة اللمبة 1000 واط ودرجة الميل 40 درجة وطول الشعاع 9.90 م فإن قطر الدائر يكون هو6.60م .

العامل الثاني: المسافة بين الجهاز والشئ المضاء او ما يعبر عنه بطول الشعاع ويتضح من المثال المعطى ضمن العامل الاول اثر ذلك .

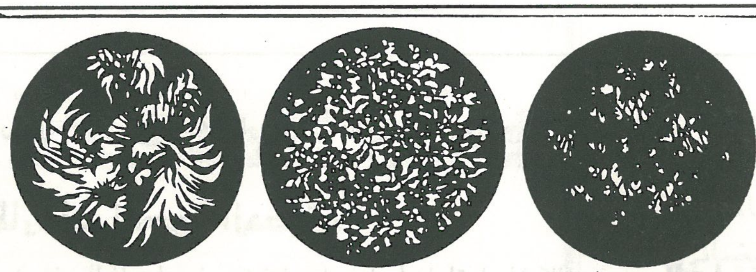
وجملة ، فكلما قل سمك العدسة وطول الشعاع كلما قل قطر الدائرة ويمكن تجريب ذلك بالمصباح اليدوي .

ونستنتج ان لمبة المسرح تحتاج دائما الى ما يعكس اشعتها لتقويته عن طريق تجميعه في نقطة محددة فالعواكس اذن ادوات تقوية للضوء.

انواع طارحات الضوء:

أصبح مفهوما أننا نعني بطارحات الضوء، كل مصباح داخل جسم حديدي.. وقد عرفنا اعلاه أن اللمبة تحتاج الى عاكس سواء كان ضمن تركيبها الاصلي او ملحقا بها في تركيبها داخل الجسم الحديدي. يبقى أن نشير الى أن هذه الطارحات تنتهي باحدى العدستين C.FوP.C وبعضها لاعدسة له، و أن بعضها تقليدي، وبعضها معقد التركيب متعدد الامكانات ، ونريد هنا ان نقدم نظرة على هىذه الانواع.

طارحات الضوء التقليدية:



238-231 Jungle Leaf Jo Mielziner — 238-232 Realistic Leaves Tony Walton — 238-233 Dense Leaves Ming Cho Lee

طارحات الضوء المتعددة المصابيح:

وهي ذات اشكال مستطيلة او مربعة تحتوي على سلسلة من المصابيح يوجه ضوءها عاكس، وتكون بألوان أصلية تستغل في الغالب لإعطاء إضاءة غامرة متوازنة، سواء من مقدمة الخشبة(Rampe) او من اعلى قفص المسرح(herses) ا و كانت لإضاءة السيكلوراما (lanterne d'horison) .

ايضا اعطاء اشعته اشكالا مستطيلة أو مربعة أو مثلثة باستعمال قواطعCouteaux ... كذلك نستطيع ان نستعمل فيه الكوبووات GOBOS(وهي حديدات ذات تقطيعات تعطي رسومات معينة اشجار.. سلالم.. نجوم.. الخ) انظر الرسم رقم.....

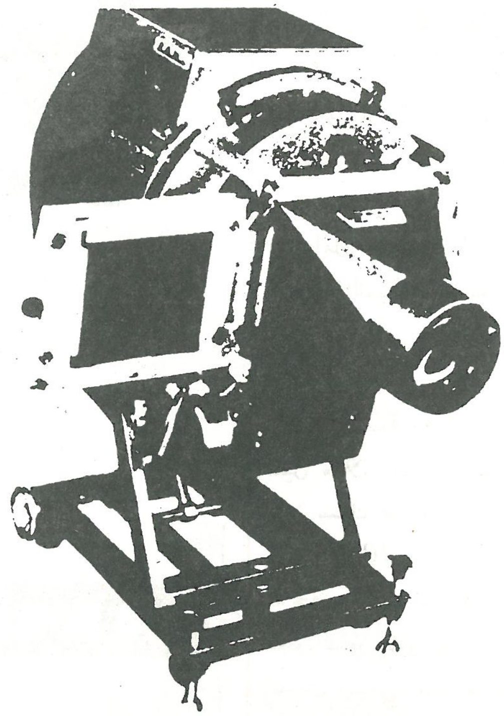
طارحات الضوء الموثرة à effet

ونجد من بينها ما هو خاص بالمسرح كجهاز التأثير لنباخ، وما مستجلب من فنون عرض اخرى كما هو الحال بالنسبة لـstroboscope المرتبط أساسا بالموزيك هال .

ـ جهاز التأثير هو كشاف بعدسة شديدة التركيز يلحق بها اكسسوار ميكانيكي يدور امام الاشعة فيكسرها او يضببها فتبدو الاشكال متحركة موحية بالشتاء، والضباب، او غير ذلك من الظواهر أنظر الصورة رقم ...

ـ اما جهاز لنباخ ، فهو عاكس بلا عدسة يصلح أساسا لاسقاط الضوء على السايك سواء وضع من الأمام او خلف المسرح، على شرط ان يكون السايك شفافا يسمح بظهور الأشعة . أنظر الصورة رقم...

stroboscope: خاصيته الاساسية الاشعاع على فترات متقطعة يمكن التحكم في سرعتها. وتتيح موجات الضوء المتقطعة اظهار حركة المجاميع فوق الخشبة بطيئة. او عبارة عن صورمتقطة كما في حالة اسقاط صور ثابتة بسرعة، مع فترة اظلام سريعة.



طارحات الضوء العاكسة انظر نماذج لها في الصورة رقم .....

طارحات الضوء الحديثة

تتميز هذه الطارحات في كونها جاءت اساسا لتحل اشكالات استعمال PCوC.F . فهي تركيب بينهم . وجاءت، ايضا، للتحكم في شعاع الضوء ،عن طريق اعطائه أشكالا اخرى ،غير شكل الدائرة .

اهم هذه الطارحات النوع المعروف ب (découpe) (نموذج رقم ....) وهو يحتوي على مرايا لتوجيه الضوء وعدستين متحركتين باتجاه بعضهما كلاهما من PC

ويمكن ان نتحكم في دائرته عن طريق اداة تلحق به Iris ، ويمكن

الحلقة القادمة :

اللون والمصفات اللونية

la couleur et les filtres

ـ نظمت جمعية رواد الخشبة في الفترة الممتدة ما بين 91/12/23 و 91/12/31 الدورة السابعة من اللقاء الوطني للمسرح بمدينة مكناس شاركت فيه : جمعية رواد الخشبة بمسرحية : افريكا ستوري سايد، وجمعية اللواء البيضاوية بمسرحية مقام الحال، وجمعية سنابل انزا بمسرحية " غدا يكبر حنظلة " ومسرح الحي بمسرحية " زهرة بنت البرنوصي " وفرقة نجوم طبرقة التونسية بمسرحية "عشق زاد، مجنونة قيس". وقد عرف اللقاء ـ الى جانب اشتغاله على محور " بلاغة الجسد " ـ تكريم الفنان سعد الله عبد المجيد.

****

ـ عرفت مدينة وجدة في الفترة الممتدة بين 23 و 31 دجنبر 1991 مهرجان وجدة المسرحي الثاني تحت شعار " حوار ومثاقفة " بمشاركة فرق وطنية وأجنبية، وكانت عروضها كالتالي :

ـ " الشامات السبع " لمسرح الناس ـ (الطيب الصديقي)

ـ " افتحوا النوافذ " لعبد الحق الزروالي. ت. عبد الرفيع الجواهري ـ اخراج محمد تميد.

ـ " امرأة، قميص، زغاريد"، للمسرح البلدي بوجدة تأليف محمد مسكين اخراج يحيى بودلال

ـ " الجنرال " لمحمد ادارو رمضان ـ الجزائر

ـ " برجك يوري " فرقة خمير طبرقة ـ تونس

ـ " سونات " (grapheL equipe le ponto) ـفرنسا

ـ " بيت الجنون " تأليف : توفيق فياض، اخراج نصر الدين بوشقيف ـ فرقة المسرح العربي بباريس

وقد واكب هذه العروض المسرحية عروض نظرية حول " مكونات العرض المسرحي في علاقته بالمتلقي " بمشاركة : عبد الكريم برشيد ـ مصطفى الرمضاني ـ سعد المغربي ـ ادريس الخوري ـ محمد بلهيسي.

عروض.....عروض.....

من عروض المسرح المغربي الجديدة

ـ(بارتليت) لمسرح الفصول ـ سلا.

ـ (سويرتي مولانا) لفرقة مسرح اليوم

ـ (سوق العفاريت) لفرقة الفنانين المتحدين

ـ (عندي عندك) لفرقة المسرح الوطني

ـ (صابر وصابرين) لفرقة البدوي

ـ (كازا بلانكا) مسرح الصورة ـ البيضاء

ـ (الشرجان في الميزان) مسرح المبادرة ـ سلا

* يستمر الفنان عبد الحق الزروالي في عرض (افتحوا النوافذ)،

مشاريع عروض :

ـ يستعد الفنان الطيب الصديقي لانجاز مسرحية " البخيل " لموليير مع طلبة المعهد العالي للمسرح والتنشيط الثقافي.

****

يعتزم الاتحاد الاقليمي لمسرح الهواة بأكادير تنظيم الملتقى الوطني الحادي عشر لمسرح الهواة، خلال الفترة الممتدة ما بين 92/4/6 الى 92/4/12 تحت شعار : " من أجل مسرح ملتزم ".

سيكون المحور النظري للدورة : راهن المسرح المغربي الابداع والتنظيم.

ـ تتمنى دراما بعد العملية الجراحية الاخيرة التي اجريت لمخرج فرقة مسرح وليلي ـ مكناس الشفاء العاجل حتى يعود الى مؤاصلة عمله المسرحي.

هذه الصفحة لاخباركم راسلوها..

قبل إسدال الستار

بركة رمضانية:

لاتكاد صحفنا الوطنية اليومية ، وخلال تصفحنا لها، متعقبين اخبار الحركة المسرحية ببلادنا، تخلو من إخبار عن عرض هنا أو هناك،او عن تظاهرة في هذه او تلك من الجهات، بل وصار من النادر ان يخلو برنامج ثقافي لجمعية ما من يوم مخصص لإحدى قضايا المسرح.

وهو أمر، مهما اختلفنا حول دلالته، له قيمته ، لأنه يحقق ـ على الأقل ـ سيولة فرجوية وكلامية في كذا موضوع ... وكذا تيمة ... وكذا وكذا.... وكذا.

لكن، ما استغرب له هو لماذا يرتبط هذا الزخم ضرورة بشهر رمضان ؟

أكثر المسرحيات افتتحت سلسلة عروضها في رمضان. وأكثر الجمعيات المسرحية " نشطت" جمهورها بلقاءات وأيام ومناظرات في هذا الشهر.

ليس من شك، في أن هذا الرواج هو رواج رمضاني ونحن لا نريد أن ينتهي مع رمضان لهذا نتمنى إما أن تستمر الفرق في نشاطها أو يستمر رمضان.

محاورة على غير موعد

سألت صاحبي عن المسرحيات بالمغرب فأغمض عينيه وقال:

ـ المسرحيات بالمغرب نوعان : واحدة تدخل لمشاهدتها فتخرج وانت تقسم بأغلظ الايمان، ألا ترى مسرحية ماحييت ، والاخرى تخرج منها وتقسم أنك ما حييت لن ترى مسرحية بعدها .

فقلت له : إني جاد في سؤالي ولا أمزح .

فـقـال: المسرح نوعان واحد تعرف مسبقا انه سيعرض في التلفزيون فتنتظر شهر رمضان لمشاهدته، وآخر لا تشاهده لأنه يندر في المسرح ويستحيل في التلفزيون .

ـ ما هو المسرح الاحترافي؟

ـ المسرح الاحترافي هو تراجيديا البحث عن الكوميديا !

ـ والمسرح الهاوي ؟

المسرح الهاوي..

وصمت قليلا . تنهد ثلاث مرات ثم قال: المسرح الهاوي هو كوميديا البحث عن تراجيديا .

ـ فما رأيك في مسرح الممثل الواحد؟

ـ هو المسرح الذي يضمن توزيع فائض القيمة على واحد.

فقلت له وقد أقلقتني أجوبته : فماذا عن المسرح المتفرغ ؟

فقال: سويرتي مولانا.

نظرت اليه ثم ابتعدت عنه و أنا أتبرأ منه واعتذر في سري للمسرح المحترف والمتفرغ والهاوي والفردي...

بوسرحان الزيتوني



زكي الهواري، أين تختفي الوجوه التي أضاعت «خشباتنا»؟